

**Die *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81* van
Max Reger**

Niel du Preez

**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister
in die Lettere en Wysbegeerte (Musiek) aan die Universiteit van Stellenbosch**



**Studieleier: Prof. W. Lüdemann
April 2005**

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

Datum:

In sy eie lewe moes Reger deurgaans veg sodat sy musiek deur die publiek aanvaar kon word. Kritici het met hul subjektiewe menings redelike skade berokken, wat die ontwikkeling van sy reputasie as komponis bemoeilik het.

In hierdie tesis word daar gefokus op Reger se *Bach-Variasies* op. 81, 'n werk wat miskien meer as enige andere bygedra het tot die groot polemieë rondom Reger se styl, maar ook 'n werk wat sy uniekheid en waardigheid as komponis sou bewerkstellig.

Op. 81 is 'n grootskaalse werk, wat volgens my mening onderskat word. Miskien is dit weens die feit dat dit nie genoeg bekendheid verwerf het tot op hede nie. Die doel van my studie is dus om 'n positiewe bydrae te maak wat hopelik kan lei tot groter waardering vir Reger en sy musiek.

Die tesis begin deur lig te werp op Reger se komplekse persoonlikheid en algemene lewensomstandighede, asook op die stand van komposisie in die vroeë jare van die 20ste eeu. Dit bestaan dus deels uit 'n verkorte biografie, gevolg deur 'n bespreking van die *Bach-Variasies*. Ten slotte word daar 'n vergelyking getref tussen die op. 81-outograaf, die gedrukte proefkopie (1904), die eerste druk in 1904, en die volledige uitgawe van 1959.

In his lifetime Reger was under constant pressure to prove his musical abilities as a composer. With their subjective opinions numerous critics systematically damaged his reputation.

In this thesis the focus will be on the *Bach-Variations* op. 81, a work that probably contributed mostly to the extensive polemic around Reger's style, but also a work that shows his uniqueness and importance as a composer.

Op. 81 is a large-scale work that, in my opinion, is unfairly underestimated. This may be due to the fact that it has not yet gained its rightful place in the repertoire. The purpose of my study is to make a positive contribution that hopefully can lead to greater appreciation of Reger and his music.

The thesis starts by shedding light on Reger's complex personality and overall living circumstances, as well as on the situation of composition in the early 20th century. It partly consists of a shortened biography, followed by a commentary on the *Bach-Variations*. Finally a comparison is made between the autograph of op. 81, the printed proof copy (1904), the first edition in 1904, and the Complete Works edition of 1959.

Inhoudsopgawe

1. Inleiding	1
2. Biografiese oorsig	5
2.1 Brand en Weiden: 1873-1890	5
2.2 Sondershausen en Wiesbaden: 1890-1898	6
2.3 Weiden: 1898-1901	10
2.4 München: 1901-1907	11
2.5 Leipzig: 1907-1911	14
2.6 Meiningen: 1911-1915	17
2.7 Jena: 1915-1916	18
3. Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach op. 81	20
3.1 Die Tema	25
3.1.1 Die oorspronklike tema	25
3.1.2 Reger se weergawe van die tema	25
3.2 Die veertien variasies	29
3.2.1 Variasie 1 en 2	30
3.2.2 Variasie 3	32
3.2.3 Variasie 4	36
3.2.4 Variasie 5	38
3.2.5 Variasie 6	40
3.2.6 Variasie 7	42
3.2.7 Variasie 8	44
3.2.8 Variasie 9	46
3.2.9 Variasie 10	48

3.2.10	Variasie 11	50
3.2.11	Variasie 12	51
3.2.12	Variasie 13	54
3.2.13	Variasie 14	56
3.3	Die Fuga	58
3.3.1	Die eerste tema	60
3.3.2	Die tweede tema	61
3.3.3	Temas in kontrapunt	63
3.3.4	Beskrywing van die vormstruktuur	65
3.4	Samevattende opmerkings	66
4.	'n Vergelyking van die outograaf van op. 81, Schmid-Lindner se kopie met wysigings, en die volledige uitgawe van 1959	69
4.1	Hersteltekens en kruise	70
4.2	Metronoom-aanduidings	74
4.3	Pedaalinskrywings	79
4.4	Tempo-, dinamiese-, en uitdrukkingsaanduidings	80
4.5	Frasering	82
4.6	Veranderings ten opsigte van die noteteks	83
4.7	Doodgetrekte seksies	87
4.8	Ander inskrywings	89
4.9	Sketse van op. 81	90
5.	Bibliografie	95

1. Inleiding

“This man was neither God nor insect, as he is alternately painted, but a fascinating personality possessing both god-like and spiderish attributes; a combination of amazing strength and equally amazing weaknesses, of charm and repulsiveness, for which a nervous age like the present should really make some show of interest, and perhaps of gratitude.”
(Brennecke, 1922: 396).

Max Reger (1873-1916) was ’n toonaangewende komponis, klavierbordkunstenaar en musikale persoonlikheid wat kort voor die aanvang van die 20ste eeu bekendheid begin verwerf het. As komponis was hy buitengewoon vrugbaar wat werksopbrengs betref. In sy drie-en-veertigjaar leeftyd het hy meer as ’n duisend werke gekomponeer, waarvan vele ongenommerd agtergelaat is. Daar bestaan 146 opusnommers, waarvan een-en-twintig klavierkomposisies is.¹ Reger het sy veelsydigheid getoon deur feitlik in elke genre behalwe die opera te komponeer. Terselfdertyd word die naam Max Reger ook dikwels geassosieer met woorde soos eiesoortig en omstrede.

Gedurende sy lewensjare het verskeie boeke en artikels in joernale en koerante met kommentaar oor Reger se komposisies verskyn. Daarin is hy algemeen as die mees invloedryke komponis van sy tyd beskou. Sy vroeë loopbaan, gevul met teëspoed en teleurstellings, was ’n tyd van swaar beproewing. Vanaf die begin het sy bydrae as komponis tot die musikale wêreld vele strydvrage en meningsverskille ontlok. Dit het gelei tot storms wat dikwels onnodig rondom hierdie unieke Duitse komponis se kop uitgebreek het. Kritici, musikante en opgevoede gehore was soms gevul met twyfel en soms met bewondering, maar het ook gereeld sy musikale bydraes geheel en al verwerp.

Ernst Bloch het Reger byvoorbeeld as “ ’n gevaar en ’n leuenaar” bestempel wat nie verdien om as komponis geklassifiseer te word nie. Stravinsky het Reger en sy musiek as “afstootlik” beskryf. Ook Edward Grieg het sy polifoniese skryfstyl, iets wat Reger baie na aan die hart gelê het en waarin hy meesterlik te werk gegaan het, as “onverduurbaar” beskou (Seibert,

¹ Een opusnommer kan selfs uit soveel as agtien afsonderlike stukke bestaan.

1998: 73). Schoenberg, daarenteen, skryf in 'n brief² aan Alexander Zemlinsky dat Reger 'n geniale komponis was (soos aangehaal in Stein, 1965: 80).³

Die feit dat baie musici en musiekwetenskaplikes – in die verlede en die hede – hulself uitgespreek het oor Reger se komposisies sonder dieper kennis en begrip daarvoor, is problematies. Dit is veral die geval in lande buite die Europese kontinent. Die meeste van sy werke geniet geen populariteit nie en gevolglik vind lewende uitvoerings daarvan baie ongereeld plaas.

Reger se skeppende vermoëns was dikwels slegs bekend aan diegene wat noue kontak met hom gehad het. Dit is te danke aan tydgenote op musikale sowel as intellektuele gebied, wat die uniekheid van sy werk raakgesien het, dat Reger se musiek, ten spyte van die omstredenheid daarvan, tot 'n redelike mate gevestig is in die onderbewussyn van 'n groot groep Europese musiekliefhebbers. Reger se vermoë om sy eie klavierbordkomposisies uitnemend te vertolk het sy reputasie as komponis aangehelp. Hy het ook verdere aansien verwerf deur sy aandeel tot die orrelliteratuur van die laat 19de eeu en vroeë 20ste eeu.

Musiekwetenskaplikes het reeds Reger se poging om 'n nuwe musikale taal te ontwikkel nagevors, iets wat veral in sy klavierkomposisies sigbaar word (sien Kirby, 1966: 350-354). Dit blyk dat laasgenoemde van Reger se mees progressiewe werke is.

Teen die draai van die eeu is Reger as 'n baie revolusionêre figuur beskou. Veral ten opsigte van sy harmoniese gebruik het hy 'n unieke rigting ingeslaan. Hy het geglo dat die uitbreiding van tonaliteit eerder 'n evolusionêre as revolusionêre proses behoort te wees. Hy het hom ook bemoei met die behoud en/of herlewing van vormstrukture en prosedures wat in die verlede ontwikkel is. Hiermee was sy basiese doelwitte dieselfde as dié van Johannes Brahms, vir wie Reger naas Johann Sebastian Bach die meeste bewonder het. As 'n groot voorstaander van “absolute” musiek, het Reger geveg vir die bewaring van vormstrukture en komposisionele metodes wat deur die meesters van die Barok en Klassieke tydperke gevestig is.

² Gedateer 26 Oktober 1922, ses jaar na Reger se dood.

³ Sien ook die artikel van Harold Schonberg, *Nobody Wants to Play Max Reger*, New York Times, 1973.

Soos blyk uit 'n brief aan Lindner, het Reger sy komposisiestyl nie as revolusionêr gesien nie,⁴ maar eerder as 'n "verdere ontwikkeling" van die style wat deur Bach, Beethoven en Brahms gevestig is (Seibert, 1998: 75). Hy het homself beskou as die één komponis onder sy tydgenote wat 'n sterk aanvoeling vir dié drie groot Duitse meesters gehad het. Dit was vir hom onmoontlik om homself met die programmatiese benadering van Wagner en Liszt te identifiseer. En anders as Debussy en Ravel het Reger homself nooit van tradisie losgemaak nie. Ironies genoeg staan dié akademiese styl, wat hy deurgaans gehandhaaf het, in skerp kontras met sy persoonlike temperament.

Reger het met die grootste gemak gekomponeer. Sy vermoë om innerlik 'n volledige voorstelling van 'n werk te skep en dit dan op papier weer te gee was uitmuntend. Die werke was onmiddellik gereed vir publikasie, sonder dat enige korreksies benodig was. Namate Reger egter volwassenheid in sy styl bereik het, het hy van hierdie werkswyse begin afsien. Latere briewe getuig dat hy berou getoon het oor die onkritiese wyse waarop hy vroeër gekomponeer het. Reger het in 'n brief aan Joseph Haas beken dat 'n komponis baie van sy werke behoort te vernietig en dat hy spyt was oor sekere van sy reeds gepubliseerde musiek. (soos aangehaal deur Brauss, 1994: 3). Hy het erken dat die gemak en tempo waarteen hy gewerk het ten koste van deeglikheid en noukeurigheid geskied het en het heelwat van sy vroeëre komposisies as onsin bestempel.

Gesien vanuit 'n historiese oogpunt, was die musikale ontwikkeling by Reger 'n duidelike en logiese proses. Dit kan toegeskryf word aan sy ingebore musikale talent, sterk invloede van ander komponiste, asook aan sy onderskeie karaktereienskappe. Laasgenoemde behoort nie onderskat te word nie, maar ons moet ook versigtig wees dat dit nie die bespreking van sy musiek self oorskadu nie. Dit is ook noodsaaklik om hom in 'n objektiewe en gebalanseerde lig te evalueer ten opsigte van sy karakteristieke swak- en onsekerhede.

Reger se skeppingsvermoë as komponis was dikwels net so weifelend soos sy persoonlikheid. 'n Belangrike faset van laasgenoemde was die sterk vatbaarheid vir enige vorm van stimulus, wat terselfdertyd ook gesien kan word as 'n vorm van oorgevoeligheid. Vanuit 'n sielkundige oogpunt is dit duidelik dat só 'n sensitiewe, en daarom ook kwesbare tipe persoonlikheid in konstante soeke was na 'n sekere vorm van beskerming. Hierdie drang manifesteer op

⁴ Brief aan A. Lindner, 10 April 1897.

verskeie maniere, waarskynlik veral in Reger se vasberadenheid om die wêreld te oortuig van die waarde van sy kuns.

2. Biografiese Oorsig

Tesame met Gluck, was Reger die mees beduidende komponis wat die Oberfalz-distrik ooit opgelewer het.⁵ In teenstelling met tydgenote soos Strauss en Pfitzner, was hy nie bevoorreg om in 'n hoogs musikale ouerhuis groot te word nie.⁶ Verder het die geografiese aspek van sy bestaan hom ook weerhou van vinnige musikale groei weens die gebrek aan 'n openbare musieklewe, wat noodsaaklik is vir kunssinnige stimulasie. Strauss en Pfitzner, daarenteen, se lewensomstandighede het aan hulle die geleentheid gegun om reeds op vroeë ouderdom as dirigente werksaam te wees en as uitvoerende kunstenaars vooruitgang te maak.

2.1 Brand en Weiden: 1873-1890

Johann Baptist Joseph Maximilian Reger is op 19 Maart 1873 in Brand, in die noordelike deel van die Duitse provinsie Beiere, gebore. In die daaropvolgende jaar is sy pa, Joseph Reger, 'n pos aangebied in die nabygeleë dorpie, Weiden. Die jong Reger se familie-agtergrond help om die vermenging van praktiese en spirituele invloede wat sy persoonlike karakter en musikale styl gekenmerk het te verduidelik.

Joseph Reger was 'n amateur-musikant wat behalwe geskiedenis en Duits ook orrel, klavier en harmonie onderrig het.⁷ Die aankoop van 'n huisorrel het tot Max se eerste kennismaking met 'n musiekinstrument gelei, waardeur sy ouers op 'n vroeë stadium hul seun se musikale talent kon bespeur. As vyfjarige het hy sy eerste klavieronderrig ontvang van sy moeder, Philomena, wie se familie hulself in boerdery en die kleinsake-industrie bevind het.

In 1884 het Reger met klavieronderrig by Adalbert Lindner (1860-1949) begin. As orrelis aan die Katolieke Kerk in Weiden, asook musiekonderwyser, het hy op 'n deeglike wyse die elfjarige Reger leiding gegee. In die vyf jaar onder Lindner se leiding het Reger homself ook as orrelis van die kerk in Weiden bekwaam. Terselfdertyd het hy met intensiewe studie in harmonie en kontrapunt begin.

⁵Die Oberfalz strek vanaf Regensburg tot by Weiden.

⁶ Strauss se vader het die Franse horing gespeel in die opera-orke in München.

⁷ Joseph Reger was die outeur van 'n harmonie-handboek wat in die plaaslike skole gebruik is.

Dit was na die aanhoor van Wagner se *Die Meistersinger von Nürnberg* en *Parsifal* tydens 'n besoek in 1888 aan die Bayreuth-fees dat Reger besluit het om 'n loopbaan in musiek te volg. Dié musikale ervaring het uitgeloop op die ontstaan van 'n groot komposisie, naamlik sy *Ouverture h-moll für großes Orchester*.⁸ Lindner het besluit om die werk vir Hugo Riemann, die grootste musiekwetenskaplike van die tyd, te stuur. Riemann se kritiese reaksie was tot groot teleurstelling van Lindner, wat op 'n meer positiewe antwoord voorbereid was. Hy wou daardeur Reger se ouers oortuig dat 'n musikale loopbaan vir hul seun bestem was (sien Lindner, 1923: 46-47).

Die jong Reger het Riemann se brief daarenteen as sterk motivering beskou en het onmiddellik met intensiewe selfstudie van die handboeke wat Riemann vir hom aanbeveel het, begin.

Gedurende 1888 en 1889 het hy verskeie liederes, 'n *Largo für Violine und Klavier*, 'n *Scherzo für Streichquintett und Flöte*, asook 'n *Streichquartett d-moll* gekomponeer. Met hierdie komposisies het Reger baie vordering getoon in komposisietegniek. 'n Bestudering van die derde beweging van die strykkwartet deur Riemann het vir Reger 'n plek in sy klas in Sondershausen vanaf 1890 besorg.⁹ Vir sy ouers was dit 'n groot gerusstelling, alhoewel hulle getwyfel het of sy kwalifikasies aan 'n musiek-instituut buite die provinsie van Beiere (soos die geval was met Sondershausen) deur Beierse skole aanvaar sou word indien Reger daar die onderwys sou wou betree. Hulle het daarop aangedring dat sekere van sy komposisies aan Joseph Rheinberger - wat aan die *Koninklike Musiekakademie* in München gedoseer het - voorgelê word. Rheinberger se entoesiasme was "louwarm", wat Reger laat besluit het om Riemann se uitnodiging na Sondershausen te aanvaar (Williamson, 2001: 93).

2.2 Sondershausen en Wiesbaden: 1890-1898

Reger het ses preludes en fugas gekomponeer wat aan Riemann voorgelê is met sy intrede tot die klas. Riemann was besonders beïndruk met sy nuwe student. Behalwe kontrapuntoefeninge in vier sleutels en omgekeerde kontrapunt het Reger ook klavieronderrig

⁸ Die overture het 120 bladsye beslaan. Reger het die werk in 1889 vernietig.

⁹ Kort na die brief aan Lindner uit Hamburg, het Riemann 'n pos aan die "Fürstliches Konservatorium" in Sondershausen aanvaar.

van Riemann ontvang. In Sondershausen het hy die musikale stimulerings gevind waarna hy vroeër gehunker het.

Dit is ook hier waar sy groot entoesiasme en respek vir Bach, Beethoven en Brahms ontstaan het, asook sy aanvoeling vir en obsessie met polifonie. Riemann het 'n menigte opdragte in kontrapunt en harmonie aan hom gegee wat in 'n kort tydsbestek voltooi moes word. Reger het aan Riemann sy fassinerings met Bach verklaar, vir wie hy voortaan as rolmodel sou beskou.

Aan Lindner het hy geskryf dat die fuga-vorm die totale oorhand gekry het en hom "gevangene" geneem het (Lorenzen, 1982: 32).

Met Riemann se aanstelling as dosent aan die Albert Fuchs Konservatorium in Wiesbaden het Reger sy studies daar hervat, met klavier en teorie as hoofvakke. Met Riemann se ondersteuning is hy die geleentheid gegun om orrel- en klavieronderrig te gee, wat hom in staat gestel het om sy studies self te finansier.

Sy negatiewe houding teenoor die programmusiek van Strauss, asook teenoor die Liszt-Wagner-estetika waaruit dit ontwikkel het, het versterk. Vir Reger was dit 'n kunsvorm waarvan die beginsels van samestelling nie suiwer musikaal van aard is nie en wat ook té afhanklik van ander kunssinnige faktore is. In bogenoemde brief aan Lindner het Reger vir Bach aangevoer (eerder as kontemporêre komponiste) as die ware invoerder van nuwigheide (sien Lindner, 1923: 144).

Kenmerkend van Reger se komposisies op daardie stadium was die invloed van Brahms, soos te sien in die "*Adagio con variazioni*" uit sy *Trio h-moll für Klavier, Violine und Viola op. 2*. Die verdubbeling van die baslyn in oktawe, die teenwoordigheid van die tema in derdes in die klavierparty (mt. 1, 9-10), asook die sesdes in die strykkafdeling (mt. 6-8), is alles deur Brahms geïnspireer (sien Trio in b mineur op. 2). Hierdie invloede was selfs vir Riemann, wat 'n groot Brahms-fanatikus was, effe problematies en hy het sy student gewaarsku om homself nie te veel te verloor in hierdie tipe komposisiestyl nie. Dit het Reger egter nie oortuig om daarvan afstand te doen nie en daar is steeds sterk Brahms-karaktertrekke in Reger se latere komposisies teenwoordig (soos ook duidelik sigbaar in die bespreekte op. 81).

Reger se bewondering vir Brahms het verder gestrek as laasgenoemde se vermoë om ou stylvorme soos die kanon, passacaglia, en fuga te gebruik; dit was ook gegrond op die feit dat hy met nuwe lewe en kreatiwiteit 'n ander dimensie aan hierdie stylvorme gegee het, wat hom van ander komponiste onderskei het. Ongelukkig vir Reger is sy gebruik van hierdie nuwe prosedures as blote plagiaat gesien: 'n swak poging tot nabootsing. In beginsel kon hierdie aantygings nie verder verwyderd gewees het van Reger se werklike bedoelinge nie (sien Schenker, 1926: 192).

In Maart en April 1892 het die première van onderskeidelik sy klaviertrio op. 2 (1ste beweging) en die *Sonate D-dur für Violine und Klavier op. 3* plaasgevind. Dit is gevolg deur die ondertekening van 'n sewejaar kontrak met die Londense uitgewer, Augener. Sy op. 4 (ses *Lieder* vir stem en klavier), asook die *Sonate f-moll für Violoncello und Klavier op. 5*, wat beslis sy mees gevorderde kamermusiekwerk uit die Wiesbaden-periode is, is kort daarna gekomponeer (sien Popp, Shigihara, 1998: 3).

In 1893 het Reger die Wiesbaden Konservatorium verlaat, maar hy het steeds sy aanstelling as klavier- en orreelpedagoog behou. Heinrich Reimann, 'n bekende orreelpedagoog in Berlyn wat ook as musiekkritikus vir die *Allgemeine Musikzeitung* werksaam was, het in Julie 1893 die eerste ter sake artikel oor Reger se komposisies gepubliseer, waarin hy 'n algehele goeie beeld geskep het.

Die eerste konsert uitsluitlik toegewy aan Reger se komposisies het in Februarie 1894 plaasgevind. Die kritikus Otto Lessmann het Reger daarvan beskuldig dat hy té duidelik deur “Brahms-agtige karaktertrekke” beïnvloed is en het 'n “verandering in stylrigting” voorgestel. Die oënskynlike gebrek aan artistieke sukses het Reger se motivering geknou, maar die positiewe kritiek van Arthur Smolian in die *Musikalisches Wochenblatt* het Reger van 'n persoonlike krisis verlos (Popp, Shigihara, 1998: 4).

1895 was 'n belangrike jaar vanuit 'n persoonlike én musikale oogpunt.¹⁰ Reger is aan Richard Strauss en Ferruccio Busoni voorgestel tydens die bywoning van 'n konsert in Frankfurt. Sy verwerping van programmusiek, soos reeds genoem, was nie ten koste van die goeie verhouding tussen Reger en Strauss nie. 'n Sterk vriendskap met Busoni het vanuit die

¹⁰ Sy grootste werk van dié jaar was die orrelsuite, op. 16.

ontmoeting in Frankfurt ontwikkel, maar noue kontak is nie deur die latere jare behou nie¹¹ (sien Stein, 1939: 17).

Riemann is later in 1895 deur die Universiteit van Leipzig aangestel en Reger het dit as 'n geleentheid aangegryp om homself van sy voormalige leermeester te onttrek. Sy aanmatigende opinies teenoor kontemporêre musiek het Reger toenemend negatief gestem. Hy het homself ook gedistansieer van formaliteite en die akademiese benadering van die Riemann-leerskool, met die doel om 'n meer universele uitkyk te bewerkstellig. Terselfdertyd was Riemann se vertrek 'n groot aanpassing en het dit 'n groot eensaamheidsgevoel op artistieke sowel as persoonlike vlak by Reger gewek. Soos dikwels met ander artistieke tipes die geval is, het hy alkohol as die enigste uitweg gesien.

Die laaste drie jaar van Reger se Wiesbaden-era was verteenwoordigend van groot veranderinge op verskillende gebiede. Hy was ontevrede met die konserwatiewe musiekspubliek wat geen verdraagsaamheid en buigsamheid ten opsigte van musikale nuwigheide kon toon nie. 'n Fase van slegte gesondheid het gevolg, waartydens Reger gereelde hospitaalbehandeling ontvang het.

Die première van sy *Suite e-moll für Orgel op. 16* het in 1897 die lig gesien, met Karl Straube¹² as solis. 'n Artikel oor die konsert het verskyn waarin Reger as sosiale demokrat tussen die ander kontemporêre komponiste benoem is. In 'n brief aan Lindner het hy weereens sy misnoeë uitgespreek jeens die pers en publiek se neerhalende houding. Lindner het die onpopulariteit beskou as 'n reaksie teen die manier waarop Reger sy opinies oor sy tydgenote se musiek in die *Allgemeine Musikzeitung* gelig het. Hy het 'n slagoffer van die pers, van sy uitgewers, asook van die salonmusiek-georiënteerde publiek van Wiesbaden geword. Die onophoudelike druk, Riemann se afwesigheid, sy swak gesondheid, en die alkohol-misbruik het hom algaande begin onderkry. In 1898 het sy depressie-toestand dië breekpunt bereik wat tot 'n senuwee-ineenstorting gelei het.

Na 'n mislukte poging om Reger terug te bring na Weiden het Emma, sy jonger suster, in Junie daarin geslaag om Reger te oortuig dat Wiesbaden sy einde sou beteken en dat hy na sy ouerhuis moes terugkeer.

¹¹ Edward Dent se gedetailleerde biografie van Busoni, *Ferruccio Busoni* (Londen, 1933), maak geen melding van Reger nie.

¹² Straube was vir feitlik al die premières van Reger se orrelwerke verantwoordelik.

Een positiewe uitkoms van Reger se laaste jaar in Wiesbaden was sy ontmoeting met die orrelis Karl Straube (bl. 9, par. 4). Hulle is aan mekaar voorgestel na 'n uitvoering van Straube in die "Pauls-Kirche" in Frankfurt en het 'n lewenslange vriendskapsband gesmee. Straube het ook gedien as medewerker, raadgever en promotor van Reger se musiek, selfs tot lank na Reger se dood in 1916.

2.3 Weiden: 1898-1901

"It is truly a task to have this person with us and to compromise us here so; in such a small town everyone knows everybody. But we still want to attempt this sacrifice,...because we know that he is quite definitely lost otherwise...We would much prefer that he voluntarily go to a sanatorium"¹³ (soos vertaal deur Popp, Shigihara, 1988: 18).

Reger het onmiddellik na sy terugkeer weer begin komponeer. Hy het vir homself 'n daaglikse werkskedule opgestel. Deels as gevolg van die streng roetine, maar ook weens 'n toename in kreatiwiteit, dateer 'n groot aantal werke vanuit hierdie periode.¹⁴

Die spoed waarmee hy gekomponeer het, tesame met 'n gebrek aan selfkritiek, was nie altyd voordelig nie. Lindner maak melding van die tempo waarteen Reger die laaste beweging van die *Sonate für Violoncello op. 28* geskryf het en het die onoorweegde hersiening daarvan bevraagteken. Tot Reger se verbasing is die sonate, waarin die Brahms-styl weereens te sterk na vore gekom het, as onsuksesvol beskryf (sien Popp, Shigihara, 1998: 5).¹⁵

Met die ondertekening van 'n vaste kontrak in 1899 met Jos. Aible-uitgewers het Reger 'n tydperk van konstante kreatiwiteitsvloei binnegegaan. Verdere klavier-en orrelwerke, sowel as kamermusiek en *Lieder* is gekomponeer. Straube het dikwels die première direk vanaf die manuskrip uitgevoer met 'n werksessie saam met Reger waartydens Straube sy advies aan hom gegee het betreffende die nodige wysigings.

Reger het 'n paar weke met lede van die Von Bagenski-gesin in die somer van 1899 deurgebring, waartydens hy sy liefde aan Elsa, die dogter, verklaar het. Hiertydens het hy ook

¹³ Brief van Reger se ma aan Heinrich Geist, 'n vriend uit Wiesbaden.

¹⁴ Ongeveer veertig werke, waarvan die meeste orrelwerke is, is gekomponeer tussen 1898 en 1901.

¹⁵ Die première het eers agt jaar later plaasgevind.

'n groep *Liebeslieder* vir haar gekomponeer. Sy het egter 'n huweliksaanbod van die hand gewys, waarskynlik omdat Reger se krisistyd in Wiesbaden nog te vars in haar geheue was.

In 1900 het Reger die *Fantasie und Fuge für Orgel über B-A-C-H op. 46* gekomponeer en dit aan Rheinberger, wat geskok was deur die werk, opgedra. Ander orreliste het meer en meer belangstelling begin toon in Reger se musiek. In Desember is Reger aan die Münchense publiek voorgestel in sy dubbele rol as pianis en komponis. Tydens die konsert is sy *Sonate A-dur für Violine und Klavier op. 41* uitgevoer. Die werk is positief deur die publiek ontvang en die kritici Theodor Kroyer en Rudolf Louis het hom vir die nuwe aard en karakteristiek wat die musiek uitstraal geprys. Die groot kultuurstad met al sy invloedryke inwoners was nou bewus van Reger.

Na die voltooiing van verdere groot orrelwerke het sy behoefte om orkeswerke te komponeer al hoe groter geword.¹⁶ Dit was juis om hierdie rede dat Reger ernstig daaraan gedink het om sy loopbaan in München voort te sit. Hy was oortuig dat dit hom sou help om die orkesmedium en die komposisie van orkestrale werke beter te begryp, iets wat Weiden hom nie kon bied nie (sien Lindner, 1923: 225).

Met verdere konserte het Reger ook bekendheid in die suid-westelike gedeeltes van Duitsland verwerf. Met sy orrelwerke op. 59a, is onderhandelinge met die uitgewers, C.F. Peters, wat voorheen sy komposisies afgewys het, aan die gang gesit. Met sy vader se vroeë aftrede het hy die familie oortuig om saam met hom na München te trek in die begin van September 1901 (sien Popp, Shigihara, 1998: 21).

2.4 München: 1901-1907

“Die Münchenjare , die vegjare “ (eie vertaling; vgl. Schreiber, 1966: 105).¹⁷

Vir die ag-en-twintigjarige Reger het München, met sy ryk diversiteit in kultuur en artisitiese erfenis, na die beste stad gelyk om hom as belowende komponis met 'n goeie reputasie te vestig. Dit was egter nie lank nie voordat hy besef het dat daar verskeie faktore was wat hierdie taak vir hom feitlik onmoontlik sou maak. Die *Neudeutsche Schule*, met Max von

¹⁶ Tot op daardie tydstip (1901) het Reger nog geen orkeskomposisies wat gepubliseer is nie.

¹⁷ Lindner se opsomming van Reger se tyd in München.

Schilling (1868-1933) en Ludwig Thuille (1861-1907)¹⁸ as die twee vooraanstaande komponiste, het die musieklewe oorheers met hul propaganda van die simfoniese toondig in die Liszt-Wagner tradisie. Hul primêre woordvoerder, Rudolf Louis (1870-1914), was 'n musiekkritikus vir die *Münchner Neueste Nachrichten* en Reger se grootste opponent vir die daaropvolgende ses jaar in München.

Sy swak ondersteuningsraamwerk was in “sterk kontras” met dié van Strauss, wat 'n gunsteling van die pers was en wie se musiekstyl ingepas het by die smaak van die wye publiek (Williamson, 2001: 93).

Nie net was die simfoniese toondig die leidende genre nie, maar die musiek van Brahms, wat vroeër so deur Reger bewonder is, is totaal verag en verwerp. Dit is dus nie moeilik nie om in te sien waarom hy, wat nog nooit skugter was om sy opinie te lig oor musikale kwessies nie, teen sterk kritiek te staan gekom het oor sy estetiese sienswyse en musiek in sy München-jare. Nietemin het Reger vir hom 'n sterk ondersteuningsgroep gevind, waaronder 'n paar musiekkritici, soos die bekende Theodor Kroyer (1873-1945), getel het. Reger se stryd om aanvaarding in München is goed deur Lindner beskryf (sien Lindner, 1923: 244-245).

Reger se besige konsertskedule vanaf die tweede helfte van 1901 was 'n teken van sy groeiende sukses as pianis. Hy het veral gereeld as liedbegeleier en kamermusikant opgetree en het as vertolker van sy eie komposisies stadig maar seker 'n houvass op 'n relatief vinnig groeiende aanhangersgroep gevind. Reger het dit aan sy verskeie klavieronderwysers te danke dat hy nie teruggehou is deur tegniese probleme by die klavier nie. As gevolg van die planmatige leiding deur hulle en sy aangebore gevoeligheid vir polifoniese musiek, het hy die vermoë besit om polifonie, wat dikwels slegs gewaar kon word deur streng intensiewe bestudering van die bladmusiek, onmiddellik waar te neem (sien Lindner, 1965: 9).

Een van Reger se grootste voorliefdes was *non legato*-spel. Dit het hy oortuigend en natuurlik oorgedra en die gevoel was nooit ter sprake dat dit 'n steurende uitwerking gehad het nie. Dit het dikwels soos 'n swewende *legato* oorgekom wat die voortdurende vloei van die melodielyn bewerkstellig het. Die romantiese stemming wat hy deur sy rustige tempo's geskep het was een van sy pianistiese vermoëns wat by enige ander interpreteerder van dieselfde musiek as “slepend” en “traag” oorgekom het. (Lindner, 1965: 10).

¹⁸ Orrelleerling van Rheinberger.

Selfs Rudolf Louis het dit soms onvermydelik gevind om die waarde van Reger se artistieke vermoë te prys (sien Stein, 1939: 37).

'n Herontmoeting met Elsa von Bagenski is na 'n breuk van feitlik drie jaar verwerklik. Later die jaar is hulle getroud teen die wil van beide ouerpare, aangesien Elsa van Protestantse en Reger van Katolieke geloofsoortuiging was.

Na 'n paar sporadiese kontakte met verskillende uitgewers het Reger aan die begin van 1903 'n kontrak by Lauterbach & Kuhn-uitgewers in Leipzig geteken. Met die première van op. 64 het hy positiewe opgang onder die musiekliefhebbers in München gemaak. Vervolgens is Reger se werk gekleur deur 'n grenslose skeppende energie (sien Popp, Shigihara, 1988: 22).

Sy *Beiträge zur Modulationslehre*¹⁹ is vrygestel te midde van hewige teenreaksie, veral vanaf die kritikus Smolian, wat twee artikels geskryf het waarin Reger se studies as nie ter sake bestempel is. Dit bestaan uit verskeie voorbeelde van wyses waarop modulasie vanaf een toonsoort na 'n andere kan plaasvind. As reaksie op hierdie kritiek het hy die berugte *Sonate c-moll für Violine und Klavier*, gebaseer op die onmiskenbare temas van die letters S-c-h-a-f-e (skaap) en A-f-f-e (aap), gekomponeer en opgedra aan alle kritici wat hom as onintelligente komponis bestempel het.

1904 kan gesien word as die jaar waarin Reger die fundamente gelê het vir groter sukses. Twee reuse variasiewerke vir klavier, waaronder die bespreekte op. 81, die *Beethoven-Variationen für zwei Klaviere*, op. 86, asook belangrike kamermusiekwerke is gekomponeer. Eersgenoemde werk het hy self nooit in die openbaar uitgevoer nie (vgl. brief aan Straube, aangehaal in Bagier, 1923: 175).

In op. 81 druk Reger met volle mening sy verbinding met, en respek vir Bach uit, en gebruik hy dit om homself teen die kritici te beskerm.

1904 is ook die jaar waarin Reger vir Joseph Haas ontmoet het. Haas word gesien as Reger se mees beduidende leerling en was ook sy gestrouste volgeling. Hul ontmoeting het na afloop van 'n konsert in München plaasgevind. Haas was op soek na 'n streng leermeester wat hom

¹⁹ Bydrae tot die teorie van modulasie.

die vaardighede van kontrapunt kon help bemeester. Reger het ingestem en was baie beïndruk met die werke wat hy aan hom voorgelê het en was verbaas oor die hoeveelheid wat Haas in 'n kort tydsbestek by hom geleer het. Haas het meer daarvan gehou om kleinskaalse werke te komponeer, soos byvoorbeeld die *Divertimento op. 32*, en *Grillen op. 40*. Hierdie voorliefde moes hy op Reger se aandrang verander. Na die komponeer van 'n paar grootskaalse werke het hy in die rigting van kerkmusiek, die volksoratorium en die volksopera begin beweeg. Die volkslied het tot die kern van sy kuns ontwikkel (sien Stein, 1971: 5).

Tydens die winter van 1905 is Reger aangestel as onderwyser in orrel en komposisie aan die *Akademie der Tonkunst*.²⁰ Verder het hy 'n pos as dirigent van die “Porges Koorvereniging” ontvang. Hierdie aanstelling het na een jaar tot 'n einde gekom aangesien Reger met sy ondiplomatiese sienswyse en onmoontlike vereistes aan die koor verskeie konfrontasies uitgelok het. Ten spyte van die kort tyd as dirigent het die pos aan hom die geleentheid gebied om gereeld met orkeste te werk. Die eerste komposisie wat uit hierdie ondervinding voortgespruit het was die *Sinfonietta für Orchester op. 90*.

Na die Münchense première van op. 90 aan die begin van 1906 het die gespanne atmosfeer tussen Louis en sy aanhangers en Reger se studente breekpunt bereik. Dit het gelei tot 'n handgemene onderonsie tussen die twee groepe. Die gevoelens tussen Reger en Louis het nooit blyk te verbeter nie (sien Wirth, 1973: 92).

Sy populariteit as komponis in die buiteland is verder versterk deur uitnodigings vir optredes en dirigeerwerk in St. Petersburg en Amsterdam tydens die winter van 1906-1907. Ten spyte van sy sukses was dit onvermydelik vir Reger om terug te keer na München, waar die onaangename musieklewe altyd swaar op sy skouers sou rus (vgl. brief aan Straube, aangehaal deur Stein, 1939: 44).

2.5 Leipzig: 1907-1911

Na Reger se konsertreeks in die *Gewandhaus* in 1904, het daar vanuit Leipzig 'n sterk ondersteuningsband gevorm. Dit is natuurlik ook aangehelp deur Straube se pogings om

²⁰ Toonkunsakademie.

Reger en sy musiek oral te bevorder. Straube se versoek aan die Leipzig Konservatorium om aan Reger 'n pos te bied is goedgekeur, en Reger het die pos aanvaar.²¹

Soos ons reeds weet, was omstredenheid aan Reger goed bekend. Selfs in Leipzig waar dit blyk dat hy berusting gevind het, het hy opnuut die vrede versteur deur 'n artikel wat hy in Augustus 1907 aan die *Neue Musikzeitung* geskryf het. Dit het gehandel oor die skerp onenigheid tussen hom en Riemann wat op 'n finale breuk tussen hulle gelei het. Riemann se artikel, getiteld, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, waarin hy hom uitgespreek het teenoor Strauss se opera, *Salome* van 1905, het hoofsaaklik tot sy bitterheid teenoor sy voormalige komposisieleermeester bygedra. In Riemann se artikel is Strauss van oormatige kompleksiteit en die steuring van sy konstante gebruik van kruise en molle beskuldig. Alhoewel hy nie een keer Reger se naam genoem het nie was hy oortuig dat hy op hierdie subtile wyse self deur Riemann geskritiseer is (sien Sievers, 1967: 114-115).

Reger het Strauss in hierdie verband verdedig en Riemann se uitlating dat nuwe musiek in gelyke hoeveelhede ongewild by die publiek en orkeste geskat word verwerp. Reger het verder op Riemann se uitspraak oor die Liszt-Wagner-estetika reageer. Riemann het hom bemoei met die feit dat daar geen komponis na Liszt en Wagner was om die grense wat hulle daar gestel het en wat deur die nuwe beweging in musiek vernietig is te hervestig nie. Reger was verras dat Riemann juis Liszt en Wagner uitgesonder het, aangesien Riemann nog altyd 'n neerhalende houding teenoor hulle ingeneem het.

Na 'n rooskleurige begin in Leipzig was Reger weer die slagoffer van sy belangelose omgewing.

Reger se wyse van komposisie-onderrig het heelwat van sy musikale persoonlikheid ontbloom. Hy het sy pedagogiese vaardighede as die belangrikste in sy loopbaan as musikus beskou. Sy kontrapuntale onderrig was redelik intensief. Die studente moes gereeld dubbelfugas vir agstemmige gemengde koor komponeer waarvan die teks vanuit 'n gekose psalm geneem is.

Hy het van elke student totale kontrole oor vierstemmige kontrapuntale komposisie vereis. Daarna het hy hulle gelei deur verskillende oefeninge wat verskeie vorme aangeneem het. Bewegings is in klassieke vorme gekomponeer, gevolg deur komposisies in vrye motiwiese

²¹ Reger het hierdie pos beklee tot sy dood in 1916.

kontrapunt, asook meerdere ingewikkelde kontrapuntale oefeninge. Die fuga was die laaste fase van die skryfoefeninge.²² Volgens Reger was dit eers na die komponeer van 'n honderd fugas dat 'n komponis in staat was om iets sinvols in kontrapuntale styl te komponeer. Die tematiese substansie was nie die belangrikste nie, wel die vermoë om sonder inspanning en met gemak te komponeer. Hy het geglo dat kuns deur vaardigheid bewerkstellig kan word en dat wat hy bereik het deur die meeste van sy studente bereik kon word (sien Grabner, 1956).

Reger was gekant teen enige nabootsing van sy eie styl deur sy studente. Hy het elke individu aangespoor om sy eie persoonlike styl te ontwikkel en vas te lê. Die moontlikhede binne daardie styl was vir hom die belangrikste. Hy het verder klem gelê op die ontleding van orkes-,²³ asook kamermusiekwerke uit die Klassieke en Romantiese eras.

'n Groot wending was die vredesband wat hy met Schilling²⁴ gesluit het, wat ook tot sy herintrede tot die *Allgemeiner Deutscher Musikverein* gelei het. Musiekfeeste wat opgedra is aan die musiek van Reger het 'n belangrike aspek van sy groeiende reputasie geword sedert die eerste soortgelyke fees in Dortmund in 1910. Hierdie tydperk was so te sê die hoogtepunt van Reger se selfvertroue en wêreldwye erkenning as geniale komponis. Reger se dryfkrag was sonder keer en hy het in nie minder nie as 115 konserte as solis of dirigent in die winterseisoen van 1910 opgetree (sien Stuckenschmidt, 1971: 36).

Die werke wat dateer uit die Leipzig-periode getuig daarvan dat Reger volwassenheid in sy komposisiestyl bereik het. Hiervan is sy op. 100, op. 101, *Der 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel op. 106*, die *Symphonischer Prolog für großes Orchester op. 108*, en die *Klavierkonzert op. 114*, net 'n paar voorbeelde. In vergelyking met die voorafgaande jare was die kwantiteit van werke gelewer heelwat minder, wat waarskynlik 'n toename in kwaliteit bewerkstellig het.

In Februarie 1911 het Reger 'n aanstelling as kapelmeester van die hof-orke in Meiningen aanvaar. Hans von Bülow, wat die posisie van kapelmeester beklee het vanaf 1880-1885, het aan die ensemble nasionale prominensie gegee en het 'n reputasie van presisie daargestel. Ten spyte van die gerugte dat Reger oor geen diplomatieuse gracie beskik het nie en dat hy aan ondervinding tekort geskiet het, is hy tog as die beste kandidaat gesien.

²² Reger het dikwels van sy studente verwag om 'n uitgebreide fuga in een dag te voltooi.

²³ 'n Studie van Brahms-simfonieë was 'n groot fokuspunt.

²⁴ Hy het intussen direkteur van die Konservatorium in Stuttgart geword.

2.6 Meinungen: 1911-1915

Elsa Reger het die jaar 1911 as die gelukkigste en beste van Max Reger se lewe beskryf (sien Reger, 1930: 108).

Sy ondervinding as dirigent het gelei tot herevaluering van Brahms se simfoniese werke. Ten spyte van sy ongekende bewondering vir Brahms as komponis was hy heel krities oor die hantering van arpeggio-passasies in ondergeskikte stempartye wat té pianisties hanteer is. Verder was Reger nie oortuig oor die manier waarop Brahms in sekere gevalle tematiese materiaal swak laat deurskemer het as gevolg van verkeerde instrumentasie nie (sien Stein, 1939: 65).

Ten spyte van sy besige konsertskedule het Reger genoeg tyd ingeruim om te komponeer. Sy noue verbintenis met die orkes het hom geïnspireer om grootskaalse werke vir die orkesmedium te komponeer: *Konzert im alten Stil für Orchester op. 123*²⁵, *Eine Romantische Suite für großes Orchester op. 125*, *Vier Tondichtungen für großes Orchester nach A. Böckling op. 128*, *Eine Ballett-Suite für Orchester op. 130*, asook sy bekendste orkeswerk, *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132*.

Die fisieke en emosionele druk waaronder hy homself deurlopend bevind het was besig om die oorhand te kry. 'n Brief aan Reger deur die hertog van Sachsen-Meiningen, Georg II, het duidelik die bekommernis oor Reger se gesondheid getoon. Reger het homself min daaraan gesteur en met die strawwe konsertprogram voortgegaan. Dit het uiteindelik gelei tot 'n ernstige senuwee-ineenstorting na afloop van 'n konsert in Februarie 1914, en Reger is van sy pligte as kapelmeester onthef.

Met die afsterwe van Georg II het daar drastiese veranderinge binne die Duitse musiekkringe plaasgevind. Een groot verandering was Duitsland se toetrede tot die Eerste Wêreldoorlog in Julie 1914. Sy *Eine vaterländische Ouverture für großes Orchester op. 140*, wat hy later in 'n Requiem omskep het, het hy aan die soldate wat hul lewens tydens die oorlog verloor het opgedra. Hierdie hoogs uitdrukkingsvolle werk het geen aanklank by sy getroue vriend en konsultant, Karl Straube, gevind nie en hy het sy daaropvolgende kreatiewe krisis probeer bekamp deur na Jena te verhuis in Maart 1915 (sien Popp, Shigihara, 1998: 11).

²⁵ Gekomponeer volgens ou vorm van die barok concerto.

2.7 Jena: 1915-1916

Die ou universiteitstad Jena was weens geografiese redes 'n goeie keuse vir Reger as verblyf. Dit het die weeklikse rit na Leipzig, waar Reger aangehou het met klasgee, asook konserte in nabye stede, vergemaklik. Hy was ook vasberade om die musikale lewe in Jena te verryk.

Reger kon nou onverpoos en in gunstige omstandighede komponeer. Die *Mozart-Variationen für Orchester op. 132* is voltooi en daarna die verwerking vir twee klaviere. Ander werke wat dateer uit hierdie tyd is: *Drei Suiten für Violoncello op. 131c*, die *Klavierquartett a-moll op. 133*, die *Telemann-Variationen für Klavier op. 134*²⁶, en *Acht geistliche Gesänge für gemischten Chor op. 138*.

Die meriete van 'n paar daaropvolgende werke lê daarin dat Reger van ou formules en vormstrukture van vroeëre suksesvolle werke gebruik gemaak het (vgl. Popp, Shigihara, 1998: 46).

Reger se *Mozart-Variations op. 132*, sowel as sy op. 140, wat hy feitlik orals in Duitsland uitgevoer het, het opnuut aan hom roem en faam besorg. Die *Hebbel Requiem* (1915), asook die toonsetting van Eichendorff-gedigte, *Der Einsiedler* (1915)²⁷, verteenwoordig Reger se latere styl die beste.

Die laaste winter- en vroeë lentemaande van 1916 was met konserte gevul. Gerugte het gelui dat Reger bewus was dat sy lewe binnekort tot 'n einde sou kom. Die feit dat hy sy kontrak met die Leipzigse Konservatorium tot 1923 hernu het, en alreeds tot konserte vir die winter van 1917-1918 ingestem het, staan egter in skerp kontras daarmee. Met die dag van sy dood het hy selfs aan sy vrou gesê: "Ek is glad nie meer senuweeagtig nie. Vir die afgelope agt dae beleef ek 'n innerlike vrede en het lanklaas so goed gevoel" (eie vertaling, vgl. Reger, 1930: 152).

Op die aand van 10 Mei was Reger saam met Straube in 'n kafee in Leipzig. Ten spyte van sy goeie luim het hy van 'n tekort aan asem en borspyne gekla.

²⁶ Reger het dit in agt dae voltooi.

²⁷ Twee *Gesänge*, beide uitgegee onder op. 144.

In die nag van 11 Mei sterf Max Reger aan hartversaking. Die familie het geweier dat 'n nadoodse ondersoek moes plaasvind, wat die werklike oorsaak van sy dood in die donker gelaat het (sien Stein, 1939: 78). Op die tafel langs sy bed is die partituur van die eerste van sy *Acht geistliche Gesänge für gemischten Chor, op. 138* gevind, waarvan die teks lees: "Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit."²⁸

²⁸ Die mens leef en bestaan vir slegs 'n kort tyd.

3. Variationen und Fuge über ein Thema von J.S Bach op. 81

Op 16 April 1904 het die Münchense klavierprofessor, August Schmid-Lindner, 'n konsert in die “Bayerischer Hof” in München aangebied wat later op aandrang van die publiek herhaal moes word (sien Schreiber 2, 1981: 273). Die konsert self was niks buiten gewoon nie, maar dit het wel tot die ontstaan van Reger se variasiewerk gelei. Die konsert het werke van onder meer d'Albert, Dukas, en dan ook 'n paar kleiner werke van Reger ingesluit.²⁹ Die uitvoering het hoofsaaklik positiewe kritiek uitgelok, wat vir hom van hoë waarde was, aangesien hy tot op daardie tydstip nie veel sukses onder die kritiese musiekkringe van München behaal het nie. Reger, wat self by die konsert teenwoordig was, was beïndruk met Schmid-Lindner se vertolking van sy werke (sien Schmid-Lindner, 1973: 123).

Schmid-Lindner het reeds sedert negejarige ouderdom 'n buitengewone musikale begaafdheid getoon wat onder die leiding van Joseph Rheinberger met orrellesse begin het. Kort daarna het hy met intensiewe klavieronderrig begin wat gelei het tot sy hoë status as pianis in Duitsland, asook in die buiteland. Ook as kamermusikant het hy sukses behaal en was onder andere die leier van die *Münchener Klavierquartett*, *Bläservereinigungen* en die *Münchener Kammerorchester*. Intussen is hy aangestel as klaviersdosent aan die *Akademie der Tonkunst* in München, waar hy terselfdertyd as komponis werksaam was (sien J.M.W., 1950: 12).

Na afloop van die herhaalde konsert (par.1) het Reger besluit om 'n grootskaalse variasiewerk vir klavier te komponeer en wou dit met Schmid-Lindner bespreek. Reger het hom gevra om 'n tema vir die werk voor te stel. Schmid-Lindner, wat duidelik bewus was van Reger se respek en voorliefde vir Bach, het die aria vir alt en tenoor, *Sein' allmacht zu ergründen* uit J.S Bach se *Himmelfahrtskantate BWV 128*, as 'n sterk moontlikheid voorgestel. Reger het in die somermaande van 1904 daaraan begin komponeer³⁰ en op 14 Desember van dieselfde jaar is die première in München uitgevoer. Schmid-Lindner was tien jaar lank die enigste pianis wat op. 81 in München en in ander stede in Duitsland uitgevoer het. Reger, wat by elke uitvoering teenwoordig was, het 'n groot respek vir Schmid-Lindner ontwikkel en 'n stewige vriendskap het vanuit hul ontmoeting ontstaan (sien Schmid-Lindner, 1973: 123).

²⁹ Schmid-Lindner het 'n paar dae voor die konsert 'n brief van Reger ontvang waarin Reger sy dank betoon het vir die feit dat hy bereid was om sy werke te vertolk.

³⁰ Reger het dit in minder as ses weke voltooi.

Reger het sy op. 81 van baie hoë waarde geskat. In 'n brief aan Karl Straube het hy geskryf dat dit sy beste werk was wat hy tot op daardie tydstip gekomponeer het en dit as 'n “duiwelse stuk musiek” bestempel (Budde, 1988: 127).

Selfs Reger se felste kritici kon nie anders nie as om saam te stem dat hy met sy variasies 'n werk van hoogstaande musikale gehalte geskep het. Daarmee saam het 'n deel van die musiekwêreld geglo dat hy deur hierdie werk alleen 'n plek in die musikale “Valhalla” saam met die groot Duitse meesters soos Bach, Beethoven en Brahms verdien het.

Wat formele, tegniese en emosionele inhoud betref is dit duidelik dat dit Reger se bedoeling was om die ou tradisies wat deur Beethoven (*Diabelli-Variasies op. 120*), Schumann (*Simfoniese Etudes op. 13*), en Brahms (*Händel-Variasies op. 24*) daar gestel is, voort te sit. Hy het hom egter nie uitsluitlik laat voorskryf deur hierdie tradisies nie en het heelwat nuwe dimensies aan die ouer voorbeelde gegee. Dit het Reger bewerkstellig deur die gebruikmaking van nuwe harmoniese konsepte deur tematiese ontwikkeling, asook deur sy hantering van tekstuur in kombinasie met dinamiek. Reger het van die monumentale status wat Bach, asook van die formele struktuur wat Beethoven in die variasievorm vasgelê het, gebruik gemaak. Hy het hierdie model deurgaans gebruik, soos waargeneem kan word in op. 96³¹, die *Mozart- en Hiller-Variasies* (op.132 en op.100), asook die *Telemann-Variasies op. 134* (sien Seibert, 1988: 77).

Op. 81 kan beskou word as 'n besonder goeie voorbeeld van Reger se musiek vir solo-klavier. Sy meesterlike komposisiemetodes word op eiesoortige wyses geopenbaar: Stilistiese elemente van sy vroeëre werke is dikwels sterk teenwoordig, en dan in die volgende oomblik weer totaal afwesig. Dit wil blyk asof Reger sy ware musikale taal hier ontdek het. Dit is in daardie tyd met groot entoesiasme ontvang.

As gevolg van die enorme tegniese moeilikheidsgraad en veeleisende emosionele inhoud kan op. 81 slegs na noukeurige en intensiewe bestudering uitgevoer word. Dit is dan ook die rede waarom min professionele pianiste die *Bach-Variasies* in hul repertorium insluit. Dit was egter nie in die verlede die geval nie, soos dokumente van Schmid-Lindner getuig. Hy skryf in die 1920's dat daar in 'n waardige Duitse konservatorium noodwendig 'n goeie vertolker van Reger se op. 81 teenwoordig sou wees. Hy sê ook verder dat as 'n konsertpianis van die

³¹ *Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere.*

1920's enigsins in ag geneem wil word 'n uitvoering van op. 81 of op. 134 onvermydelik is (sien Schmid-Lindner, 1934: 133f, 126).

Vandag het sekere van Schmid-Lindner se opinies hul toepaslikheid verloor, aangesien slegs 'n klein persentasie van konsertpianiste bewus is van Reger se variasiewerke, en dit nóg minder in hul repertorium insluit. Die algemene waardering van sy werke word voorts nie aangehelp deur die feit dat op. 81 feitlik nooit tydens kompetisies gehoor word nie.

Een pianis wat deur die jare 'n getroue vertolker van die *Bach-Variasies* was is Rudolf Serkin. (sien Schonberg, 1973: 15). Sy eerste vertolking daarvan was in die twintigerjare tydens 'n konsert saam met sy skoonvader, Adolf Busch. Vir 'n groot gedeelte van Serkin se solo-loopbaan was op. 81 een van sy gunsteling werke en heelwat plaatopnames is van sy interpretasie daarvan gemaak (Kroher, 1987: 27).

Benewens Serkin is op. 81 deur 'n paar ander pianiste in die afgelope twintig jaar op kompakskyf opgeneem. Dit is selfs in die repertorium van pianiste soos Andras Schiff en Alfons Kontarsky te vinde.

Dit is 'n ingewikkelde taak vir die luisteraar om op. 81 werklik te begryp. Dit is belangrik om jou nie blind te staar teen die gekompliseerde skryfstyl nie. Die moeilikheidsgraad, wat soms as té dominant beskryf word, dra dikwels daartoe by dat die werk as 'n mislukte poging beskou word. Dit is eweneens ook maklik om as luisteraar jouself in die emosionele skoonheid van die musiek te verloor. Maar groter vertrouwdheid met die werk behoort die luisteraar van die artistieke waarde daarvan te oortuig.

Met die komponeer van die *Bach-Variasies* het Reger vir homself heelwat probleme geskep. Die grootste hiervan is die keuse van die tema, aangesien die struktuur daarvan anders is as wat tradisioneel as 'n goeie variasietema beskou word. Wanneer ons hierdie tema met temas van ander groot variasiewerke van bekende komponiste vergelyk word groot kontraste duidelik sigbaar. Variasie-temas van Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, tot by Rachmaninoff, het sekere vaste eienskappe in gemeen: 'n duidelike ritmiese en harmoniese onderbou en 'n konstante, oningewikkelde baslyn wat 'n relatief stadige harmoniese ritme het waaroor die melodie beweeg (vgl. *Goldberg-Variasies*, en Brahms se *Händel-Variasies*). Wanneer daar na Reger se Bach-tema gekyk word, is dit duidelik dat dit nie streng genoeg aan

hierdie vereistes voldoen nie. Duitse meesters, naamlik Beethoven, Schumann en Brahms, het hierdie tipe tema opsetlik vermy. Miskien was dit juis Reger se beheptheid met Bach wat hom van dié tema oortuig het, of dalk wou hy eerder juis 'n tema gebruik wat onvanpas is vir die variasie-genre (sien Budde, 1988: 128). Dalk het hy ook in die ongewone struktuur daarvan die potensiaal gesien om iets unieks of eiesoortigs te skep.

Die kritikus Heinrich Schenker³² het 'n besonder negatiewe opinie van Reger se werk gehad. Hy het dit gekritiseer op grond van die abnormale vormstruktuur en die tekort aan sinvolle musikale materiaal, en het verder aangedui dat die verhouding tussen die Bach-tema en die daaropvolgende variasies ondeurdag is. Hiermee het Schenker bedoel dat die tema, of 'n gedeelte daarvan wat in 'n variasie voorkom, sonder harmoniese en ritmiese onderbou gehoor word³³ (sien Budde, 1988: 128).

Volgens die *Musik in Geschichte und Gegenwart* ontstaan 'n variasiereeks wanneer 'n geslote musikale idee verskeie kere herhaal word. Variasietegniek kan volgens twee maniere daarop toegepas word, naamlik 1): deur die gedurige verandering van die gegewe musikale materiaal, en 2): deur die toevoeging van materiaal tot die gegewe musikale idee. 'n Kombinasie van die twee tegnieke is ook moontlik. Die belangrikste faktor is egter dat sekere elemente binne die afsonderlike variasies deur die hele variasiereeks konstant moet bly om sodoende die aparte variasies in verband met mekaar te hou. Hierdie noodsaaklike elemente kan op hul beurt tot die ontstaan van verskillende variasie-tipes lei. Die afwisseling van die konstante elemente skei die verskillende variasie-tipes van mekaar. Reger se op. 81 kan onder die groep "Fantasie-Variasie" gekategoriseer word. Dit word gedefinieër deur die konstante gebruik van motiewe/fragmente van die tema deur die hele variasiereeks (sien Drees, 1998: 1239-1240). Al die ander elemente van die tema mag gedurig verander, soos byvoorbeeld die harmonie, ritme, metrum, tempo, vormstruktuur, toonaard, en toevoeging van nuwe materiaal. Dit is ook presies wat Reger hier gedoen het.

Daar is egter 'n paar faktore by die tema wat tot Reger se nadeel kon wees, soos byvoorbeeld die harmoniese wisselvalligheid en die digte harmoniese tekstuur wat die invoer van nuwigheide bemoeilik, asook die lengte van die tema. Ons kan egter bespiegel dat heelwat

³² Schenker het 'n analitiese ondersoek gedoen oor op. 81, genoem "*Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier*" wat gepubliseer is in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd.2, München, 1926.

³³ Net die melodienote word gehoor.

fasette van hierdie melodie sy aandag getrek het en vir hom genoegsame materiaal verskaf het om sy variasies te verwesenlik, soos byvoorbeeld die geslote karakter, die vermenging van diatoniek en chromatiek, die herhaalde melodiese aard, asook die sewe 2-maat-eenhede waarbinne motiwiese behandeling moontlik is.

Na 'n 14-maat bekendstelling van die tema volg daar veertien variasies, asook 'n dubbele fuga waarmee die werk afgesluit word. Kenmerkend is dat daar by die afsonderlike variasies geen nommer of slotstrepe teenwoordig is nie. Die einde van elke variasie word slegs deur dubbele maatstrepe aangedui, wat die deurlopende gevoel van eenvormigheid versterk. Die indruk word geskep dat die werk 'n konstante vloeiende tydstroom is waartydens die tema, of fragmente daarvan, toevallig opduik en dan weer verdwyn. Die tekstuur, wat van die een variasie tot die volgende nie veel verander nie, bly deurgaans dig en die pianis gebruik dikwels al tien vingers om sekere akkoordpassasies te speel.

Na afloop van die tema en die eerste twee variasies waarin die tema nog duidelik herkenbaar is volg daar gereelde afwisseling tussen opwindende hoogtepunte en rustige, intieme klankmateriaal plaas, gevolg deur 'n fuga wat die variasies afrond. Die materiaal, wat van diepe innerlikheid tot brutale uitbarstings wissel, hou groot dinamiese kontraste in. Dit wissel van *ppp* tot *ffff*. Hierdie uiterstes van *pianissimo* en *fortissimo* word dikwels bereik. Reger gebruik nie dikwels dieselfde dinamiese aanduiding vir langer as 'n maat nie. Dit wissel van een maat tot die volgende, van een uiterste tot die ander. Sekere variasies met ekstreme dinamiese verskille by die oorgang volg op mekaar (III/IV, V/VI, VI/VII, VII/VIII, VIII/IX, X/XI, XI/XII, XII/XIII). By die oorblywende variasies bewerkstellig hy ontwikkeling vanuit die vorige variasie deur op dieselfde dinamiese vlak te bly (Tema/I, I/II, II/III, IV/V, IX/X, XIII/XIV).

Benewens die skrilte kontraste in die strukturele verdigting en verdunning, dinamiese verskille, die manier waarop die variasies op mekaar volg, en in die uitdrukkingsaanduidings, vind ons ook ten opsigte van tempo duidelike verskille. Gedurige afname en toename in tempo word deur metronoomsyfers of deur bewoording aangedui.

3.1 Die Tema

3.1.1 Die oorspronklike tema

Soos reeds genoem, is die tema uit die aria vir alt- en tenoorstem uit Bach se *Himmelfahrtskantate BWV 128* geneem. Die twee stempartye word onder andere deur 'n hobo, asook deur 'n klavesimbel en lae strykinstrumente, wat die *basso continuo*-party uitmaak, vergesel. Die tema, wat as ritornello dien in Bach se aria, is gekomponeer in 6/8-tydmaat en dit strek oor veertien mate. Die hobo begin in agstenote wat later hoofsaaklik in sestiendenootpassasies oorgaan. Die basstem behou 'n konstante, voortdurende agstenoot-beweging, hoofsaaklik in intervalle van 'n sekunde. Die nabootsende en motiwiese karakter van die *basso continuo* verleen 'n besondere karakter aan die baslyn, wat dit van sy gewone begeleidingsrol laat verskil. Die klavesimbel dien sy doel deur die tekstuur met akkoorde te verdig.

Die tema is in drie seksies van onderskeidelik ses mate, vier mate en vier mate ingedeel. Dit begin in b mineur en loop aan die einde op die dominant uit (F#, mt. 6). Tot in mt. 5 is die harmoniese beweging in die linkerhand redelik wisselend. Harmoniese verandering vind ook gereeld plaas: Van die ses- en-sewentig geharmoniseerde agstenote vind harmoniese wisseling op 47 daarvan plaas. Die volgende seksie begin in e mineur (mt. 8, grondtoon E) wat sekwensieel in D majeur verder gevoer word (mt. 10, grondtoon D). Die laaste vier mate lei die tema in 'n spiraal van sekwense (mt. 11, grondtone E en F#; mt. 12, grondtone G en A#) tot 'n volmaakte kadens in b mineur (sien voorbeeld 1, bl. 26). Tydens die laaste twee seksies van die tema word 'n langer werkingsperiode van die grondtone bewerkstellig.

3.1.2 Reger se weergawe van die tema

In vergelyking met die oorspronklike tema, kom ons op een verandering ten opsigte van die teks in Reger se verwerking af: In maat vier van die aria kom daar 'n C# in die laaste polsslagnote van die sopraanstem voor, waar dit by Reger as 'n E genoteer is.

Reger maak van verskillende elemente gebruik om sy ideale voorstelling van die Bach-tema te vervolmaak (sien voorbeeld 2, bl. 27):

- a) Tempo
- b) Uitdrukkingsaanduidings
- c) Frasering
- d) Dinamiek
- e) Agogiek
- f) Tekstuurverandering
- g) Pedaalgebruik
- h) Oorbind van note

Sy doel met hierdie oordragings op sy weergawe van die tema was om 'n romantiese, uitdrukkingsvolle voorstelling met sensitiewe klankvoorstellings (*sempre assai legato; la melodia sempre dolce; espressivo; sempre con Pedale*) van die tema te bewerkstellig.

Oboe d'amore I

Alto

Tenore

Continuo
Organo

Org.

5

9

13

tr

Sein All-macht zu er-grün-den, wird sich kein Men-sche fin-

Sein All-macht zu er-

piano

Voorbeeld 1: Tema uit Bach se *Himmelfahrtskantate*, BWV 128

Vc. 2

Herrn Professor AUGUST SCHMID-LINDNER zugeweiht.

VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von

JOH. SEB. BACH

für das Pianoforte zu 2 Händen.

Max Reger, Op. 81.

a) Andante (♩: 66) (quasi Adagio).
 b) *sempre assai legato; il melodia sempre dolce (quasi Oboe solo)*
 c) *sempre con Pedale*
 d) *express.*
 e) *molto*
 f) *sempre express.*
 g) *meno p*
 h) *molto express.*
 i) *meno p*
 j) *pp*
 k) *meno pp*
 l) *pp*
 m) *pp*
 n) *pp*
 o) *pp*
 p) *pp*
 q) *pp*
 r) *pp*
 s) *pp*
 t) *pp*
 u) *pp*
 v) *pp*
 w) *pp*
 x) *pp*
 y) *pp*
 z) *pp*
 aa) *pp*
 ab) *pp*
 ac) *pp*
 ad) *pp*
 ae) *pp*
 af) *pp*
 ag) *pp*
 ah) *pp*
 ai) *pp*
 aj) *pp*
 ak) *pp*
 al) *pp*
 am) *pp*
 an) *pp*
 ao) *pp*
 ap) *pp*
 aq) *pp*
 ar) *pp*
 as) *pp*
 at) *pp*
 au) *pp*
 av) *pp*
 aw) *pp*
 ax) *pp*
 ay) *pp*
 az) *pp*
 ba) *pp*
 bb) *pp*
 bc) *pp*
 bd) *pp*
 be) *pp*
 bf) *pp*
 bg) *pp*
 bh) *pp*
 bi) *pp*
 bj) *pp*
 bk) *pp*
 bl) *pp*
 bm) *pp*
 bn) *pp*
 bo) *pp*
 bp) *pp*
 bq) *pp*
 br) *pp*
 bs) *pp*
 bt) *pp*
 bu) *pp*
 bv) *pp*
 bw) *pp*
 bx) *pp*
 by) *pp*
 bz) *pp*
 ca) *pp*
 cb) *pp*
 cc) *pp*
 cd) *pp*
 ce) *pp*
 cf) *pp*
 cg) *pp*
 ch) *pp*
 ci) *pp*
 cj) *pp*
 ck) *pp*
 cl) *pp*
 cm) *pp*
 cn) *pp*
 co) *pp*
 cp) *pp*
 cq) *pp*
 cr) *pp*
 cs) *pp*
 ct) *pp*
 cu) *pp*
 cv) *pp*
 cw) *pp*
 cx) *pp*
 cy) *pp*
 cz) *pp*
 da) *pp*
 db) *pp*
 dc) *pp*
 dd) *pp*
 de) *pp*
 df) *pp*
 dg) *pp*
 dh) *pp*
 di) *pp*
 dj) *pp*
 dk) *pp*
 dl) *pp*
 dm) *pp*
 dn) *pp*
 do) *pp*
 dp) *pp*
 dq) *pp*
 dr) *pp*
 ds) *pp*
 dt) *pp*
 du) *pp*
 dv) *pp*
 dw) *pp*
 dx) *pp*
 dy) *pp*
 dz) *pp*
 ea) *pp*
 eb) *pp*
 ec) *pp*
 ed) *pp*
 ee) *pp*
 ef) *pp*
 eg) *pp*
 eh) *pp*
 ei) *pp*
 ej) *pp*
 ek) *pp*
 el) *pp*
 em) *pp*
 en) *pp*
 eo) *pp*
 ep) *pp*
 eq) *pp*
 er) *pp*
 es) *pp*
 et) *pp*
 eu) *pp*
 ev) *pp*
 ew) *pp*
 ex) *pp*
 ey) *pp*
 ez) *pp*
 fa) *pp*
 fb) *pp*
 fc) *pp*
 fd) *pp*
 fe) *pp*
 ff) *pp*
 fg) *pp*
 fh) *pp*
 fi) *pp*
 fj) *pp*
 fk) *pp*
 fl) *pp*
 fm) *pp*
 fn) *pp*
 fo) *pp*
 fp) *pp*
 fq) *pp*
 fr) *pp*
 fs) *pp*
 ft) *pp*
 fu) *pp*
 fv) *pp*
 fw) *pp*
 fx) *pp*
 fy) *pp*
 fz) *pp*
 ga) *pp*
 gb) *pp*
 gc) *pp*
 gd) *pp*
 ge) *pp*
 gf) *pp*
 gg) *pp*
 gh) *pp*
 gi) *pp*
 gj) *pp*
 gk) *pp*
 gl) *pp*
 gm) *pp*
 gn) *pp*
 go) *pp*
 gp) *pp*
 gq) *pp*
 gr) *pp*
 gs) *pp*
 gt) *pp*
 gu) *pp*
 gv) *pp*
 gw) *pp*
 gx) *pp*
 gy) *pp*
 gz) *pp*
 ha) *pp*
 hb) *pp*
 hc) *pp*
 hd) *pp*
 he) *pp*
 hf) *pp*
 hg) *pp*
 hh) *pp*
 hi) *pp*
 hj) *pp*
 hk) *pp*
 hl) *pp*
 hm) *pp*
 hn) *pp*
 ho) *pp*
 hp) *pp*
 hq) *pp*
 hr) *pp*
 hs) *pp*
 ht) *pp*
 hu) *pp*
 hv) *pp*
 hw) *pp*
 hx) *pp*
 hy) *pp*
 hz) *pp*
 ia) *pp*
 ib) *pp*
 ic) *pp*
 id) *pp*
 ie) *pp*
 if) *pp*
 ig) *pp*
 ih) *pp*
 ii) *pp*
 ij) *pp*
 ik) *pp*
 il) *pp*
 im) *pp*
 in) *pp*
 io) *pp*
 ip) *pp*
 iq) *pp*
 ir) *pp*
 is) *pp*
 it) *pp*
 iu) *pp*
 iv) *pp*
 iw) *pp*
 ix) *pp*
 iy) *pp*
 iz) *pp*
 ja) *pp*
 jb) *pp*
 jc) *pp*
 jd) *pp*
 je) *pp*
 jf) *pp*
 jg) *pp*
 jh) *pp*
 ji) *pp*
 jj) *pp*
 jk) *pp*
 jl) *pp*
 jm) *pp*
 jn) *pp*
 jo) *pp*
 jp) *pp*
 jq) *pp*
 jr) *pp*
 js) *pp*
 jt) *pp*
 ju) *pp*
 jv) *pp*
 jw) *pp*
 jx) *pp*
 jy) *pp*
 jz) *pp*
 ka) *pp*
 kb) *pp*
 kc) *pp*
 kd) *pp*
 ke) *pp*
 kf) *pp*
 kg) *pp*
 kh) *pp*
 ki) *pp*
 kj) *pp*
 kl) *pp*
 km) *pp*
 kn) *pp*
 ko) *pp*
 kp) *pp*
 kq) *pp*
 kr) *pp*
 ks) *pp*
 kt) *pp*
 ku) *pp*
 kv) *pp*
 kw) *pp*
 kx) *pp*
 ky) *pp*
 kz) *pp*
 la) *pp*
 lb) *pp*
 lc) *pp*
 ld) *pp*
 le) *pp*
 lf) *pp*
 lg) *pp*
 lh) *pp*
 li) *pp*
 lj) *pp*
 lk) *pp*
 ll) *pp*
 lm) *pp*
 ln) *pp*
 lo) *pp*
 lp) *pp*
 lq) *pp*
 lr) *pp*
 ls) *pp*
 lt) *pp*
 lu) *pp*
 lv) *pp*
 lw) *pp*
 lx) *pp*
 ly) *pp*
 lz) *pp*
 ma) *pp*
 mb) *pp*
 mc) *pp*
 md) *pp*
 me) *pp*
 mf) *pp*
 mg) *pp*
 mh) *pp*
 mi) *pp*
 mj) *pp*
 mk) *pp*
 ml) *pp*
 mm) *pp*
 mn) *pp*
 mo) *pp*
 mp) *pp*
 mq) *pp*
 mr) *pp*
 ms) *pp*
 mt) *pp*
 mu) *pp*
 mv) *pp*
 mw) *pp*
 mx) *pp*
 my) *pp*
 mz) *pp*
 na) *pp*
 nb) *pp*
 nc) *pp*
 nd) *pp*
 ne) *pp*
 nf) *pp*
 ng) *pp*
 nh) *pp*
 ni) *pp*
 nj) *pp*
 nk) *pp*
 nl) *pp*
 nm) *pp*
 nn) *pp*
 no) *pp*
 np) *pp*
 nq) *pp*
 nr) *pp*
 ns) *pp*
 nt) *pp*
 nu) *pp*
 nv) *pp*
 nw) *pp*
 nx) *pp*
 ny) *pp*
 nz) *pp*
 oa) *pp*
 ob) *pp*
 oc) *pp*
 od) *pp*
 oe) *pp*
 of) *pp*
 og) *pp*
 oh) *pp*
 oi) *pp*
 oj) *pp*
 ok) *pp*
 ol) *pp*
 om) *pp*
 on) *pp*
 oo) *pp*
 op) *pp*
 oq) *pp*
 or) *pp*
 os) *pp*
 ot) *pp*
 ou) *pp*
 ov) *pp*
 ow) *pp*
 ox) *pp*
 oy) *pp*
 oz) *pp*
 pa) *pp*
 pb) *pp*
 pc) *pp*
 pd) *pp*
 pe) *pp*
 pf) *pp*
 pg) *pp*
 ph) *pp*
 pi) *pp*
 pj) *pp*
 pk) *pp*
 pl) *pp*
 pm) *pp*
 pn) *pp*
 po) *pp*
 pp) *pp*
 pq) *pp*
 pr) *pp*
 ps) *pp*
 pt) *pp*
 pu) *pp*
 pv) *pp*
 pw) *pp*
 px) *pp*
 py) *pp*
 pz) *pp*
 qa) *pp*
 qb) *pp*
 qc) *pp*
 qd) *pp*
 qe) *pp*
 qf) *pp*
 qg) *pp*
 qh) *pp*
 qi) *pp*
 qj) *pp*
 qk) *pp*
 ql) *pp*
 qm) *pp*
 qn) *pp*
 qo) *pp*
 qp) *pp*
 qq) *pp*
 qr) *pp*
 qs) *pp*
 qt) *pp*
 qu) *pp*
 qv) *pp*
 qw) *pp*
 qx) *pp*
 qy) *pp*
 qz) *pp*
 ra) *pp*
 rb) *pp*
 rc) *pp*
 rd) *pp*
 re) *pp*
 rf) *pp*
 rg) *pp*
 rh) *pp*
 ri) *pp*
 rj) *pp*
 rk) *pp*
 rl) *pp*
 rm) *pp*
 rn) *pp*
 ro) *pp*
 rp) *pp*
 rq) *pp*
 rr) *pp*
 rs) *pp*
 rt) *pp*
 ru) *pp*
 rv) *pp*
 rw) *pp*
 rx) *pp*
 ry) *pp*
 rz) *pp*
 sa) *pp*
 sb) *pp*
 sc) *pp*
 sd) *pp*
 se) *pp*
 sf) *pp*
 sg) *pp*
 sh) *pp*
 si) *pp*
 sj) *pp*
 sk) *pp*
 sl) *pp*
 sm) *pp*
 sn) *pp*
 so) *pp*
 sp) *pp*
 sq) *pp*
 sr) *pp*
 ss) *pp*
 st) *pp*
 su) *pp*
 sv) *pp*
 sw) *pp*
 sx) *pp*
 sy) *pp*
 sz) *pp*
 ta) *pp*
 tb) *pp*
 tc) *pp*
 td) *pp*
 te) *pp*
 tf) *pp*
 tg) *pp*
 th) *pp*
 ti) *pp*
 tj) *pp*
 tk) *pp*
 tl) *pp*
 tm) *pp*
 tn) *pp*
 to) *pp*
 tp) *pp*
 tq) *pp*
 tr) *pp*
 ts) *pp*
 tt) *pp*
 tu) *pp*
 tv) *pp*
 tw) *pp*
 tx) *pp*
 ty) *pp*
 tz) *pp*
 ua) *pp*
 ub) *pp*
 uc) *pp*
 ud) *pp*
 ue) *pp*
 uf) *pp*
 ug) *pp*
 uh) *pp*
 ui) *pp*
 uj) *pp*
 uk) *pp*
 ul) *pp*
 um) *pp*
 un) *pp*
 uo) *pp*
 up) *pp*
 uq) *pp*
 ur) *pp*
 us) *pp*
 ut) *pp*
 uu) *pp*
 uv) *pp*
 uw) *pp*
 ux) *pp*
 uy) *pp*
 uz) *pp*
 va) *pp*
 vb) *pp*
 vc) *pp*
 vd) *pp*
 ve) *pp*
 vf) *pp*
 vg) *pp*
 vh) *pp*
 vi) *pp*
 vj) *pp*
 vk) *pp*
 vl) *pp*
 vm) *pp*
 vn) *pp*
 vo) *pp*
 vp) *pp*
 vq) *pp*
 vr) *pp*
 vs) *pp*
 vt) *pp*
 vu) *pp*
 vv) *pp*
 vw) *pp*
 vx) *pp*
 vy) *pp*
 vz) *pp*
 wa) *pp*
 wb) *pp*
 wc) *pp*
 wd) *pp*
 we) *pp*
 wf) *pp*
 wg) *pp*
 wh) *pp*
 wi) *pp*
 wj) *pp*
 wk) *pp*
 wl) *pp*
 wm) *pp*
 wn) *pp*
 wo) *pp*
 wp) *pp*
 wq) *pp*
 wr) *pp*
 ws) *pp*
 wt) *pp*
 wu) *pp*
 wv) *pp*
 ww) *pp*
 wx) *pp*
 wy) *pp*
 wz) *pp*
 xa) *pp*
 xb) *pp*
 xc) *pp*
 xd) *pp*
 xe) *pp*
 xf) *pp*
 xg) *pp*
 xh) *pp*
 xi) *pp*
 xj) *pp*
 xk) *pp*
 xl) *pp*
 xm) *pp*
 xn) *pp*
 xo) *pp*
 xp) *pp*
 xq) *pp*
 xr) *pp*
 xs) *pp*
 xt) *pp*
 xu) *pp*
 xv) *pp*
 xw) *pp*
 xx) *pp*
 xy) *pp*
 xz) *pp*
 ya) *pp*
 yb) *pp*
 yc) *pp*
 yd) *pp*
 ye) *pp*
 yf) *pp*
 yg) *pp*
 yh) *pp*
 yi) *pp*
 yj) *pp*
 yk) *pp*
 yl) *pp*
 ym) *pp*
 yn) *pp*
 yo) *pp*
 yp) *pp*
 yq) *pp*
 yr) *pp*
 ys) *pp*
 yt) *pp*
 yu) *pp*
 yv) *pp*
 yw) *pp*
 yx) *pp*
 yy) *pp*
 yz) *pp*
 za) *pp*
 zb) *pp*
 zc) *pp*
 zd) *pp*
 ze) *pp*
 zf) *pp*
 zg) *pp*
 zh) *pp*
 zi) *pp*
 zj) *pp*
 zk) *pp*
 zl) *pp*
 zm) *pp*
 zn) *pp*
 zo) *pp*
 zp) *pp*
 zq) *pp*
 zr) *pp*
 zs) *pp*
 zt) *pp*
 zu) *pp*
 zv) *pp*
 zw) *pp*
 zx) *pp*
 zy) *pp*
 zz) *pp*

Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig.

L. & K. 23:

Alle Rechte vorbehalten!
Copyright 1904 by Lauterbach & Kuhn.

Daar word 'n redelike stadige tempo aangewend. Reger skryf: *Andante* (♩ = 66) (*quasi Adagio*). In mt. 11 skryf Reger *poco stringendo, a tempo*, en later *poco ritardando*. Die subtiële verandering in tempo onder hierdie aanduidings, gekombineer met verskeie dinamiese aanduidings, is 'n opvallende verskynsel reg deur die partituur van op. 81.

Die tema word deur akkoorde bestaande uit vier tot vyf note aangevul. Die verdubbeling van die baslyn tot oktawe kan ons vergelyk met die klank/tekstuur van die *continuo*, met die tjello of 'n fagot onder die bas van die klawesimbel.

Reger se aanwending van dinamiek en agogiek bied musikale vorm en persoonlike klankkleur aan die tema. Klein gestruktureerde *crescendi* en *decrescendi* binne 'n *piano*-konteks (mt. 9 en 10 in *pianissimo*-konteks) vorm die tema tot in mt. 10. Vanaf hier begin 'n styging in dinamiek, wat vanuit 'n *meno pp* oor 'n uitgeskryfde *e cre---scen---do*, tesame met 'n *poco stringendo* tot 'n *forte*-klimaks in mt. 12 gevoer word (vyfde agstenoot) en wat in die laaste twee mate dinamies (tot *pp*) en tempogewys (*un poco ritardando*) geleidelik afneem.

Hierdie dinamiese en agogiese aanduidings in die tema is baie duidelik en verstaanbaar. Soos van Reger verwag word, het hy dit logies en baie nougeset aangewend. Hy bewerkstellig die presiese *espressivo*-gevoel wat hy in gedagte gehad het.

3.2 Die veertien variasies

Ons kan die variasies in drie hoofgroepe indeel ten opsigte van tematiese behandeling:

- 1) Volledige voorstelling van die tema sonder enige afwykings of ingrypende wysigings, naamlik variasies 1, 2, 4, en 14.
- 2) Motiwiese of fragmentariese behandeling van die tema waartydens gedeeltes van die tema voorkom en dan weer vir lank afwesig is, soos teenwoordig in variasies 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 en 12.

- 3) Feitlik totale afwesigheid van die tema, maar met tematiese materiaal waarvan die verwantskap met die tema moeilik herkenbaar is, naamlik variasies 8 en 13.

Vervolgens word die veertien variasies afsonderlik bespreek. Die doel is nie om telkens gedetailleerde analyses te verskaf nie maar eerder om noemenswaardige komposisionele en, daarmee saamhangend, pianistiese kenmerke uit te wys.

3.2.1 Variasie 1 en 2

In die eerste twee variasies behou Reger die melodie en bas feitlik onveranderd en beperk hy homself tot variasie van die tekstuur wat deur die *continuo* geïmproviseer sou word. Hy behou 'n polifoniese skryfstyl meetbaar aan die oorspronklike tema, waarin daar meer en meer deurgangsnote geïnkorporeer word en wat lei tot 'n verdigting van akkoorde. Tesame met die sterk dinamiese aanduidings beeld dit 'n tipiese voorbeeld van die digte "Regeriaanse" sonoriteit uit (sien voorbeeld 3).

Voorbeeld 3: Var. 2, mt. 40 - 42

In albei variasies word die volledige tema herhaal en word daar by die driedelige vormstruktuur gehou (A-B-C). Schenker lig hieroor sy mening dat die eerste twee variasies nie as variasies gesien kan word nie aangesien dit te min van die oorspronklike tema verskil (sien Schenker, 1926: 171-172).

By var. 1 word die middelstemme deur sestiendenote, en by var. 2 deur sestiendenoot triole aangevul, wat aan beide variasies 'n vloeiende karakter verleen. Die tweemaalige herhaling van die tema, met 'n toename in tempo (var.1, *L'istesso tempo*, ♩ = 68; var. 2, ♩ = 72) dra daartoe by dat die tema met sy gekompliseerde bou in die geheue van die luisteraar ingestempel word. Verder bewerkstellig dit ook die vloeiroom wat noodsaaklik is vir die aanvang van 'n groot variasiewerk.

Tydens var. 2 met sy 18/16-tydmaatteken, word die vloeiende karakter verder uitgebou deur die ketting van sestiendenoot triole. Meer chromatiese deurgangsnote kom voor, wat dikwels tot 'n ondeursigbaarheid van tekstuur lei.

Aan die hoeveelheid uitdrukkingsaanduidings kan ons aflei dat Reger van plan was om die romantiese karakter wat hy in die tema geskep het verder te voer. Met *sempre espressivo ed assai legato* (var. 1, 2), *sempre con pedale* (var. 1, 2), *delicato* (var. 1), en 'n wye spektrum van dinamiese gebruik, bewerkstellig hy hierdie gevoelskarakter.

Reger se sin en aanvoeling vir polifonie is bewonderingswaardig. Reeds aan die begin van var. 1 ontspring drie stemme vanuit die begintoon; F#: sopraan (tema), alt en tenoor.

Die toename in dinamiek (var. 2), asook die stemverdigting in mt. 41 – 42, voer die variasie tot 'n *fff*-klimaks in die laaste maat. Die ontwikkeling vanuit die tweede variasie word bewerkstellig deur 'n oorgebinde oktaaf op B in die linkerhand wat oorgedra word na die eerste maat van var. 3 (sien voorbeeld 3 en 4).

Die konstante benutting van oorgebinde note teenwoordig in alle stempartye is 'n groot uitdaging vir pianiste tydens die uitvoer van op. 81. Die skep van 'n "kontinuum" van harmoniese ontwikkeling wat vergelykbaar is met die natuurlike sonooriteite van die orrel is hier noodsaaklik. Vanuit 'n tegniese oogpunt beteken dit dat 'n dinamiese beklemtoning van

die noot wat oorgebind word nodig is om sy funksie in die daaropvolgende harmonie uit te voer. Verder is 'n konstante en subtile aanwending van die regterpedaal uiters belangrik. Reger se aanduiding van pedaalgebruik vergelyk nie met die noukeurigheid waarmee hy dinamiese gebruik aanwend nie. Daar word byvoorbeeld nie een keer van *sostenuto*-pedaalaanduidings gebruik gemaak nie. Aan die einde van var. 2 kan 'n mens argumenteer dat dit juis hier wenslik sou wees om die *sostenuto*-pedaal te benut.

3.2.2 Variasie 3: *Grave assai* (♩ = 25) - mt. 43 – 56

Tydens die derde variasie verander Reger sy variasietegniek. In teenstelling met volledige daargestelling van die tema in die twee voorafgaande variasies, word daar nou van motiwiese variasietegniek gebruik gemaak waarin slegs melodiese fragmente van die tema hoorbaar is (sien Seibert, 1998: 79).

Dit dui op die manier waarop Reger die tema in die res van op. 81 behandel: as 'n bron van inspirasie waaruit musikale idees ontspruit. Die derde variasie kan vergelyk word met 'n vrye fantasie op motiewe van die tema en behoort ook met daardie spesifieke vryheid behandel te word tydens die uitvoering daarvan.

'n Drastiese verandering ten opsigte van tekstuur vind hier plaas. 'n Digte komposisiestyl word bewerkstellig deur middel van *arpeggio*-figure, bas-tremolo's, chromatiek, asook deur die aktiwiteit in die middelstemme.

Die hoeveelheid uitdrukkingsaanduidings wat Reger gebruik is weereens merkwaardig. Die tempo-aanduidings, wat presiese metronoom-aanduidings bevat, verander in feitlik elke tweede maat.

Var. 3 verteenwoordig die "ware" Reger ten opsigte van sy harmoniese kompleksiteit. Reeds aan die begin is die toonaard onduidelik. Die eerste twee mate (voorbeeld 4, mt. 43-44) is 'n voorbeeld van tonale obskuretheid. Die pedaalpunt op B, wat vanuit die tweede variasie oorgedra is, skep harmoniese kompleksiteit. Dit hou egter deurlopende verband met die deurgangsakkoorde wat daaroor beweeg (sien ook C-pedaalpunt mt. 43-44).

43 Grave assai (♩: 25.) (♩: 50.)
una corda molto espress. pp

44 sempre molto espress. mf

45 sempre espress. pp < molto > p pp < poco > ppp

46 Poco più mosso (♩: 33.)

Voorbeeld 4: Var. 3, mt. 43 - 46

Die deurgangsakkoorde gee 'n chromatiese fantasie-gevoel aan die musiek, wat gevul is met verminderde-, dominant-, majeur- en mineur akkoorde. Daar is egter twee seksies waarin die hooftonaard, b mineur, duidelik terugkeer (sien voorbeeld 5).

48 *a tempo* (♩ = 44) *poco rit.*
sempre espress.
ppp

49 *molto agitata*
tre corde
f
sempre con Pedale
ff
marc.

50 *ff*
V7/6
V7/A
V7/C

51 *espress.*
af
p
poco
pp
poco
b
V7/V
V7/I
C
A
E
V7/V
V7/I
D
B
b

53 *a tempo* (♩ = 44)
sempre molto espress.
una corda
ppp
b:

53 *poco rit.*

Voorbeeld 5: Var. 3, mt. 48 - 53

Die musikale materiaal in mt. 49-52 bevat 'n wye verskeidenheid van harmonieë waarvan die meeste uit vierklanke en vyfklanke bestaan (sien voorbeeld 5).

Die dinamiese kontraste is baie breed. Hulle wissel tussen *ppp* en *fff* en word vergesel deur 'n wye verskeidenheid van uitdrukkingsaanduidings³⁴: *sempre molto espressivo*, *sempre dolcissimo*, *con pedale*, *ma delicato*, *molto agitato*. Kort *crescendo-decrescendo*-eenhede kom ook in elke maat voor (soms twee keer per maat). Soos in die hele op. 81 die geval is, word die dinamiese aanduidings in die middel van die twee notebalke geplaas. Dit het dus betrekking op beide die regter- en linkerhand. Slegs in die geval van aksente, *tenuto*-, *staccato*-, *portato*- en *non-legato*-tekens word dit vir die individuele hand aangedui. Dit is gewoonlik die geval waar een hand 'n tematiese idee wil beklemtoon terwyl die ander hand as begeleiding dien (vgl. voorbeeld 5, mt. 48-49).

Die tegniek van 'n wye, varieërende klankpallet loop dikwels saam met die verandering in die tempo. In var. 3 vind tempo-verandering op twee verskillende wyses plaas:

1) 'n Stygende sekwens wat lei tot 'n nuwe gebruik in *tessitura*, wat met 'n nuwe tempo gepaardgaan (sien voorbeeld 4, mt. 45-46) en,

2) 'n *Ritardando* wat lei tot die tempo-verandering, waarna dit weer terugkeer na die oorspronklike tempo (sien voorbeeld 5, mt. 52-53).

Die musikale ontwikkeling in var. 3 is duidelik beplan: die slotmotief van var. 2 (mt. 42) kom ná die oorgebinde B-oktaaf in 'n andere gestalte voor: Die motief, oorspronklik bestaande uit die toonreeks B – G – F# – E – D – C# – B (sopraanstem), stel homself nou voor as C – A – G – E – D – C – A (mt. 43). Verdere wysigings van dieselfde motief kom in mt. 44 en 45 voor, gevolg deur chromatiese beweging in teenoorgestelde rigtings, wat uitloop op 'n tematiese motief, vergelykbaar met die begin van die aria-tema (mt. 48). Tematiese materiaal, vergelykbaar met die laaste maat van die aria-tema, kom voor in mt. 49. Na 'n herhaling van mt. 48 in mt. 53 vind daar 'n terugkeer na tematiese materiaal van die slotgedeelte van die aria-tema plaas. Reger maak egter van nuwe harmonieë gebruik en vir 'n laaste keer wysig hy

³⁴ *Espressivo* word 12 keer aangedui.

die slotmotief van die tema op 'n B-pedaalpunt in mt. 56. Na 'n *ritardando* kom die variasie op 'n duistere (*ppp*) b mineur-harmonie tot stilstand.

'n Interessante verskynsel is die feit dat Reger, ten spyte van die formele ongebondenheid en vryheid in hierdie variasie, 'n 14-maat-variasie gekomponeer het wat dieselfde in lengte is as die oorspronklike tema.

3.2.3 Variasie 4: *Vivace* (♩ = 112 – 120) – mt. 57 – 70

Die vierde variasie verteenwoordig 'n Liszt-agtige improvisasiestyl op die 14-maat aria-tema (vgl. voorbeeld 6a en 6b).

56 *Vivace*. (♩ : 112 – 120.) 57
ben marcato il melodia
tre cord. poco f
a)

58
f
p

59
cresc.
agitato
b)
Tema-verdubbeling in RH
Tema in LH

Voorbeeld 6a: Var. 4, mt. 56 – 59



Voorbeeld 6b: Variasie uit *Totentanz* vir solo-klavier van Liszt

Na 'n verrassende derde variasie met al sy nuwighede ten opsigte van klank, harmonie, tekstuur en tema-inhoud, val Reger weer terug op die wyse waarmee hy die variasies begin het: Die tema en die oorspronklike baslyn word in sy geheel daargestel.

Reger begin deur die aria-melodie met 'n *appogiatura*-effek voor te stel. Hy vermom die tema tydens die eerste ses mate deur dit op die ongeaksentueerde slae in die sopraanstem en basstem te skryf (sien voorbeeld 6a). Hier maak Reger ook van ritmiese vergroting, sowel as chromatiese uitbreiding/deurgangspassasies, gebruik (tema deel A). In mt. 59 word die tema verder gevoer in die linkerhand, terwyl die regterhand dit 'n oktaaf hoër verdubbel. 'n Aaneensluitende beweging tussen die arms is hier noodsaaklik om die gladde, vloeiende kontinuïteit in beweging te bewerkstellig wat duidelik deur die notasie aangedui word.

Tydens verdere ontleding kom ons op drie verskillende tekstuurtipies af (vgl. voorbeeld 6a en 7):

- a) *Legato* triole.
- b) *Staccato*-akkoorde afwisselend tussen die twee hande in mt. 59.
- c) Verdigting deur die gebruikmaking van oktawe en vol akkoorde, ook gekenmerk deur wyer dinamiese omvang vanaf middel mt. 62 tot aan die einde van var. 4.



Voorbeeld 7: Var. 4, mt. 70

Variasie 4 is een van ses variasies waar Reger nie die pedaalgebruik aandui nie. Dit kan toegeskryf word aan die feit dat die tegniese aspekte van die klavierbord hier ontgin word en dat die gebruik van die pedaal die verlangde skerp en heldere sonoriteit sou belemmer. Dit kan ook wees dat hy dit aan die pianis oorgelaat het om eie pedaalgebruik toe te pas, aangesien pedaal aanduiding nie werklik konsekwent deur Reger self aangewend word nie.

Wat harmoniese gebruik betref gebeur dit dikwels dat Reger die oplossing van kadense na die tonika in die laaste maat van sekere variasies vertraag (sien voorbeeld 7).

Dit is duidelik sigbaar dat Reger redelik vertrouwd was met die algemene klavierbordtegnieke en style wat verteenwoordigend is van die Duits-Romantiese komponiste, soos byvoorbeeld Schumann en Brahms.

Variasie 4 en die twee daaropvolgende variasies vorm 'n klein, afsonderlike groep aangesien dit in tempo, tegniese moeilikheidsgraad, asook die inhoud van die hooftoonaard b mineur vele ooreenkomste toon (vgl. tempo van var. 5 en var. 6, asook die tegniese speelveistes).

3.2.4 Variasie 5: *Vivace* (♩ = 120 – 126) – mt. 71 – 92

Hierdie variasie met sy trioel-oktawe in die regterhand teenoor tematiese fragmente, ook *staccato*, in die linkerhand, is getrou aan die aard van die Duits-Romantiese skryfstyl. Reger

toon hier 'n sterk orkestrale denkpatoon. Die *staccato*-akkoorde boots die vinnige repetisie-tegniek van die houtblasers na (sien voorbeeld 8).



Voorbeeld 8: Var. 5, mt. 78 - 79

Die tematies fragment in mt. 79 is gebaseer op die eerste twee mate van die aria-tema (F, Bb, C, Db, C, A, Bb, Eb, Db, C). Hierdie fragment verskyn nege keer in verskillende toonaarde tussen mt. 71-79. Die repeterende oktawe in die regterhand word aangevul met 'n oktaaf-verdubbeling van dié fragment.

'n Kort middelseksie kom voor vanaf mt. 81, waar die aanvangsnote van die tema met die oorspronklike ritme vier keer in stygende sekvens gehoor word en wat afwissel tussen sopraan en bas. 'n Metriese verskuiwing van die tema kom in die bas voor.

'n Brugpassasie volg wat strek vanaf mt. 84 (laaste sestiendenoot) tot die tweede trioelgroep in mt. 86 en wat skyn te lei na 'n heruiteensettingsgedeelte. Dit is egter hier nie die geval nie aangesien slegs die eerste maat van deel A herhaal word. Die musikale materiaal wat volg is slegs fragmente van wat voorheen in die variasie gehoor is. Die ooreenkomste word in die volgende tabel aangedui:

A: mt. 71 – 80	mt. 86 – 87
B: mt. 81	mt. 88 – 89
C: mt. 82 – 84	mt. 90 – 92

Reger skryf *sempre assai leggiero*. Die dinamiese basis is *p – pp*, maar wisseling tussen dinamiese uiterstes vind vinnig plaas. (sien bv. mt. 79). Die *crescendo-decrescendo*-eenhede (ook in var. 3) gee 'n golwende effek aan die musikale vloei. Geen pedaalgebruik word voorgeskryf nie.

Teen die einde van die variasie verbreed Reger die tempo oor drie mate (tot *quasi adagio* in mt. 92) terwyl die dinamiek tot *ppp* teruggeneem word. Die sestiendenoot triole word in mt. 92 opgebreek en beweeg oor tot 'n agstenoot-kadens, waarmee die variasie wegsterwe.

3.2.5 Variasie 6: *Allegro moderato* (♩ = 100 – 108) – mt. 93 – 115

Die verandering van tydmaatteken en die hoogs virtuose pianistiese figurasies gee aan hierdie variasie 'n besondere karakter. Reger maak hier van 'n klavierbordtegniek gebruik wat in vele aspekte ooreenstem met die *Fantasie op. 17* van Schumann (vgl. op.17, tweede beweging se koda, voorbeeld 9):



Voorbeeld 9: Koda uit tweede beweging van Schumann *Fantasie op. 17*

Die aanvangsdinamiek word as *forte* aangegee, wat deur middel van 'n *crescendo* opbou tot 'n *fortissimo* in mt. 97. Daarna komponeer Reger op 'n algemeen laer dinamiese vlak: *p – f – mf – p – ppp*. Slegs aan die einde (mt. 113) skryf hy *fff* ter voorbereiding van 'n vurige, kragtige einde (*con tutta la forza*).

Wat die vormstruktuur betref, wil dit voorkom asof Reger met die tema rondspeel binne die 23-maat-variasie. Die tema word soms op só 'n aard verbuig dat die draad daarvan gou verlore raak. In sekere momente tree die melodie duidelik na vore, waar dit in ander gevalle diep verborge binne die digte tekstuur lê.

Reger maak dikwels gebruik van ritmiese kontraste in teenstelling met die oorspronklike ritme wanneer langer en duideliker tematiese seksies voorkom, soos hier die geval is (sien voorbeeld 10, mt. 102-104).

102 *ben marc. il Tema*

103 *poco rit.* *mf*

104 *B a tempo sempre assai leggiero* *p* *ben marc. ed espress. il melodia* *tema sempre ben legato*

Voorbeeld 10: Var. 6, mt. 102 - 104

Hy gebruik die eerste vier note van die aria-tema in mt. 92 en 93 (sopraanstem) wat deur ritmiese verplasing 'n sinkopasie-effek skep. In mt. 97 en 98 word die tema op die swak pols in oktawe in die baslyn uitgebeeld (*assai marcato il tema*). Tydens mt. 99-102 word 'n tema-uittreksel in die sopraanstem, asook die baslyn van die tema gehoor. Deel B van die tema

word nou in die linkerhand vanaf mt. 104 gehoor (*ben marcato ed espressivo la melodia*) waarna dit na die regterhand oorgedra word (by *ben legato*) tot in mt. 109.

Vanaf *a tempo ben marcato il tema* (einde mt. 109) word seksie C van die aria-melodie in akkoordformaat herroep. Reger keer ook hierdeur terug na die klavierbordtegniek wat hy aan die begin aangewend het en verleen sodoende 'n eenheidsgevoel aan die variasie.

Vanuit 'n pianistiese oogpunt is dit belangrik om die verskillende tema-uittreksels op kontrasterende wyse uit te voer aangesien 'n verskeidenheid van verskillende artikulasies met elke tema-fragment gepaardgaan (vgl. tema-uittreksels): stryktoon $\overset{\vee}{\text{f}}$, tenuto-teken $\bar{\text{f}}$, aksent-teken $\overset{\text{>}}{\text{f}}$, staccato met tenuto-teken $\bar{\text{f}}$, stryktoon met aksent-teken $\overset{\text{>}}{\text{f}}$.

3.2.6 Variasie 7: *Adagio* (♩ = 60 – 68) – mt. 116 – 127

Die hoë spanning wat tot dusver sterk teenwoordig was, word in var. 7 met 'n introverte *adagio*-karakter vol mistieke klanke en donker harmoniese progressies vervang. Die ongekende, sensitiewe, en selfs bonatuurlike klankvoorstelling wat Reger hier in gedagte gehad het is fassinerend. Ons kan onself voorstel dat hy miskien geïnspireer is deur die Romantiese orrelmusiek waarin uitdrukkingsvolle registers soos die *vox coelestis*, *vox humana*, en *tremulant* 'n prominente rol gespeel het. Soos die uitdrukkingsaanduidings impliseer, is 'n gevoelvolle, emosionele Reger hier aan die woord (*sempre espressivo; ben legato; molto espressivo; dolcissimo; sempre con pedale*).

Dit is die eerste variasie waar die openingsmateriaal van die tema nie gehoor word nie. In plaas daarvan bestaan die eerste vier mate uit sekwense van stygende halftoontrappe wat verwant is aan die materiaal van deel B van die tema (vgl. voorbeeld 1).

Na 'n kadens in f# mineur (mt. 119), word deel B van die aria-tema herroep. Hier is Reger se ryk harmoniese klanke weereens sterk teenwoordig, wat aan die tema 'n totaal vreemde karakter gee.



Voorbeeld 11: Var. 7, mt. 119 – 121

Dit is eers vanaf die einde van mt. 123 dat die tematiese materiaal met 'n duidelike b mineur-harmonie vergesel word. Die tema word hier in oktawe in die baslyn gehoor en vanaf die laaste polsslag van mt. 124 word dit na die regterhand verplaas. Deel C van die tema volg ook nou in die sopraanstem, terwyl dit deur sagte, onderliggende twee- en-dertigste-trioolfigure in die baslyn tot aan die einde van die variasie begelei word (sien voorbeeld 12).

Reger maak van 'n baie lae dinamiese basis gebruik om 'n deurgaans geheimsinnige, mistiese atmosfeer te behou. Behalwe vir mt. 125 bly hy tussen die omvang van *p* en *ppp*, met gepaardgaande kort periodiese *crescendi* en *decrescendi*.

125 *Aria deel C* → *a tempo* (♩ = 60 - 64)
molto espressivo
dolcissimo
una corda
poco
sempre ben legato
sempre rit.
ppp
sempre con Pedale
 126
 127
 L. A. K. 237

Voorbeeld 12: Var. 7, mt. 125 - 127

Sover dit interpretasie aangaan, word 'n fluweelagtige, strelende aanslag vir var. 7 aanbeveel en dat die vertolker hom/haarself losmaak van fisiese senuweeagtigheid en psigologiese spanning, wat ten koste sal wees van die besondere karakter wat hier verlang word.

3.2.7 Variasie 8: *Vivace* (♩ = 144 – 152) – mt. 128 – 145

Vir die eerste keer in die variasiesiklus word daar totaal afgewyk van die hooftoonard. Tot dusver het alle variasies in b mineur begin (met 'n paar tonale obskureiteite) en geëindig. Met 'n dominant-tonika progressie begin die musiek egter nou direk in C majeur.

Binne hierdie tonale raamwerk maak Reger van komplekse harmoniese variasie, bewerkstellig deur chromatiek, sekwense van sekondêre verminderde akkoorde en talle Franse- en Italiaanse sesde-akkoorde, gebruik.

Var. 8 bevat min verwysings na die Bach-tema. Slegs hier en daar duik materiaal op wat uit die tema afgelei blyk te wees. Die aanvangsmotief in die linkerhand vorm 'n variant van die aanvang van die hooftema, met die derde interval vergroot tot 'n tert. Terselfdertyd beweeg die regterhand in gepunteerde sestiende-akkoorde na onder, wat ons herinner aan die slotmotief van die tema, weereens met vergroting van die derde interval. (motief X: sien voorbeeld 13).



Voorbeeld 13: Var. 8, mt. 127 - 128

Vanuit motief X, wat eindig op die dominant van C majeur, word die musiek voortgesit in onrustige triole wat oor 'n kortstondige dominant-pedaalpunt verskyn (motief Y: mt. 128 tot 3de polsslag, mt. 129). Na 'n ingewikkelde modulasie word daar teruggekeer na motief X en Y, maar hierdie keer gekomponeer in D majeur (mt. 131 en 132). In mt. 136 en mt. 140 word albei motiewe in die oorspronklike toonaard van C majeur gehoor (vgl. partituur).

Motief Y dien terselfdertyd ook as terugblik op die hooftema. Dit vergelyk met mt. 3 en 4 van die aria-melodie. Verdere tematiese fragmente uit deel B van die aria kom voor in mt. 133-135.

Daar word deurentyd 'n hoë dinamiese vlak aangewend (*ff*, *molto agitato*, mt. 128; *fff*, *sempre con tutta la forza*, mt. 141; *sff*, *crescendo fff*, mt. 144-145). 'n Enkele *mp*-aanduiding is egter in mt. 135 te vinde. Var. 8 is deurgekomponeer met akkoorde in gepunteerde ritme en triole wat doelgerig in albei hande na vore beweeg. Geen pedalaanduidings word aangetref nie.

Die musikale en tegniese uitdaging van die variasie lê daarin om reg te laat geskied aan die ritmies/metriese kontraste (tussen 6/8 en 9/8).

3.2.8 Variasie 9: *Grave e sempre molto espressivo* ($\text{♩} = 68 - 72$) – mt. 146 - 155

Wat aantal mate betref is var. 9 die kortste binne die variasiesiklus. Dit kom egter veel langer voor vanweë die stadige tempo en omdat die tema lank en uitgerek oor sestiendenoot-trioolbegeleiding van vier- tot vyf-noot-akkoorde gekomponeer is. Die karakter daarvan kan met dié van var. 2 vergelyk word, waar daar ook sestiendenoot-trioolpatrone en 'n 18/16-tydmaatteken teenwoordig is.

Die aanduiding, *sehr kurze Pause* (sien mt. 145, var. 8), skei die laaste akkoord van var. 8 van die opslagmaat van var. 9. Die C majeur-akkoord waarmee var. 8 eindig funksioneer nou as napolitaanse akkoord voor die dominant-tonika progressie waarmee var. 9 begin, en wel nou vir die eerste keer in die tonika majeur. Dit is die eerste keer dat Reger die B majeur-toonsoort aanwend.

Var. 9 is weereens 'n voorbeeld waar Reger geen pedaalgebruik aandui nie. Dit is egter hier meer besonders aangesien dit die enigste variasie sonder pedalaanduiding is waarin 'n tegnies briljante klawerbordstyl nie verlang word nie. Dit bemoeilik daardeur die taak om die akkoord-tekstuur wat harmoniese klankblokke vorm gevoelvol en vloeiend oor te dra, tensy die pianis Reger se afwesigheid van pedalaanduiding sou wou gehoorsaam.

In teenstelling met die ABC-vormstruktuur wat die variasies tot dusver gekenmerk het, toon var. 9 eerder kenmerke van 'n ABA-struktuur. Dit is moontlik dat hy hier deur Beethoven beïnvloed is om die vormstruktuur van 'n klassieke genre in die variasie in te werk. Dit is interessant dat hy ten opsigte van toonaard sowel as vormstruktuur 'n nuwe rigting inslaan.

Die note van die tema in die boonste stem word deur middel van vooruitneming uitgelig (sien mt. 146 met opslag tot mt. 147 se middel). Die melodiese kontoer in die regterhand raak nou minder opvallend, terwyl die linkerhand vir die een modulase na die ander in die onderliggende harmonie sorg. Soos by die oorspronklike tema, waar die musiek op die

dominant van b mineur uitloop, word 'n kadens in F# majeur aan die begin van mt. 149 (var. 9) bereik, wat ook die einde van deel A hier aandui.

Seksie B begin in mt. 149 en stem ooreen met die tematiese materiaal van mt. 6-10 van die aria (vgl. voorbeeld 1). Die sekwens word egter in plaas van e mineur nou in E majeur gekomponeer, terwyl die tweede sekwens in B majeur geharmoniseer word, waar dit by die oorspronklike tema in D majeur gehoor word. Die chromatiese linkerhand bemoeilik die vasstelling van 'n deurentydse duidelikheid ten opsigte van die toonsoort (vgl. voorbeeld 14, mt. 150-152). In mt. 152 vind ons slegs 'n gedeelte van deel C van die aria.

Tema Deel B

150

stein - - gen - - an (poco animato)

pp

vii°/B

sempre espress.

sempre assai legato

E:

151

sempre dolciss.

V4/B

2

Voorbeeld 14: Var. 9, mt. 150 - 151

Met 'n afwaartse harmoniese beweging (deel C van tema) in mt. 152 vind die terugkeer na deel A plaas. Die verandering in mt. 154 lei tot 'n *molto espressivo*-hoogtepunt (*ff*), waarna die musiek met 'n afname in dinamiese vlak na die heldere toonaard van B majeur terugkeer en daarin wegsterwe.

3.2.9 Variasie 10: *Poco vivace* (♩ = 168 – 176) – mt. 156 – 178

Var. 10 en 11 bevat heelwat gemeenskaplike faktore. Albei het 'n vinnige tempo-aanduiding (*poco vivace* en *allegro agitato*); var. 10 is in g# mineur, terwyl var. 11 in die verwante toonaard van c# gekomponeer is; beide variasies neem 23 mate in beslag waarin voortdurende oktaafpassasies asook relatief kort vier-noot tematiese fragmente voorkom. Dit is verder ook duidelik dat die invloed van Brahms hier sterk op Reger ingewerk het.

Var. 10 (in 6/8-tydmaat) begin met 'n onreëlmatige frase van drie mate wat herhaal word. Die baslyn styg oktaafsgewys (G# - D# - G# - D# - G#) terwyl die boonste stemme in teenoorgestelde rigting beweeg (G# - F# - E - D#). Dit word gevolg deur die omlyning van 'n dalende napolitaanse akkoord in die bas, 'n chromatiese passasie en 'n gewysigde herhaling van die openingsmateriaal, gevolg deur drie stygende oktawe in die linkerhand in mt. 162 wat uitloop op B majeur (sien voorbeeld 15).

Poco vivace. (♩ = 168-176)

155 156 157

poco f *quasi ff*

sempre ben legato

158 159 160

mf *pp* *(una corda)* *poco* *pp*

161 162 163

poco f *p* *molto*

Voorbeeld 15: Var. 10, mt. 155 – 163

Spiedig word die toonsoort na die dominant majeur (D \sharp) gewissel, maar dit word enharmonies, naamlik as E \flat majeur, gespel (mt. 164). In mt. 164 vind ons 'n tematiese fragment in die sopraanstem (eerste vier note van die aria), terwyl die onderliggende twee stempartye in vinnige sestiendenootpassasies van parallelle sesdes voortbeweeg. Hier wissel die toonaarde vanaf E \flat (D \sharp) na f \sharp deur middel van die stygende chromatiese oktawe in die regterhand, terwyl die linkerhand 'n begeleidingsfiguur het wat hoofsaaklik uit gebroke sesdes bestaan. Dit lei tot 'n klein uitbarsting in mt. 168 (*ffz*), waarna die musiek onder 'n *ritardando* en *diminuendo*, voorafgegaan deur 'n vierklank van g \sharp , terugkeer na deel A.

Die laaste maat eindig met 'n verwysing na die linkerhand-patroon wat aan die begin van die variasie voorgekom het. Die aanvanklike beweging in teenoorgestelde rigtings tussen die buitestemme is kenmerkend van verskeie variasies (var. 1 en var. 8) en is ook in die eerste twee frases van die tema teenwoordig. Dit wil voorkom asof Reger hier 'n vrye fantasievoorstelling in gedagte gehad. Ook hierdie variasie se vorm neig na 'n ABA-struktuur.

Die digte tekstuur wat feitlik deur die hele op. 81 teenwoordig is word selde verruil vir 'n meer deursigtige komposisiestyl. Var. 10, asook var. 12 getuig daarvan dat Reger soms in hierdie opsig afwisselend te werk kon gaan.

Wat klank betref maak Reger van 'n taamlike wye dinamiese spektrum gebruik (*pp- mf- f- quasi ff*). Die gebruik van die *una corda*-pedaal word hier twee keer aangedui (mt. 159 en mt. 172).

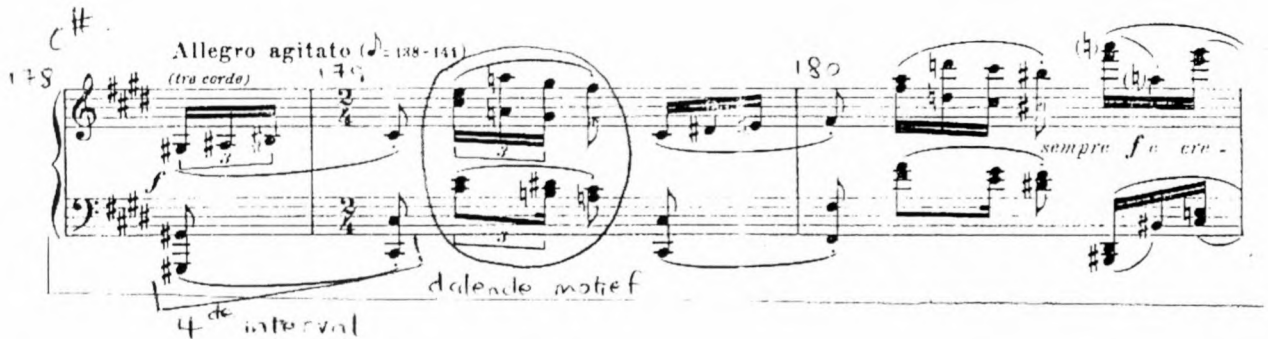
Dit is belangrik om tydens uitvoering 'n voortvloeiende, rustige karakter in die lang ononderbroke baslyn te skep.

3.2.10 Variasie 11: *Allegro agitato* (♩ = 138 – 144) – mt. 179 – 201

Die helder laaste g# min-akkoorde van var. 10 word tydens die opslagmaat van var. 11 skielik in G# majeur omgeskryf en dien sodoende as die dominant van c# mineur, wat die hooftonaard is. Hier keer die wilde, onrustige Reger weer terug. Dieselfde komposisiestyl, asook die stemming wat hy in var. 8 geskep het, word hier herroep, maar daar word eerder by die gebruik van oktawe gevul met tertse as by die gebruik van 'n dik akkoordtekstuur, gehou. Reger maak weereens deurgaans van konstante modulerende harmoniese progressies gebruik.

Die interval van 'n vierde waarmee die variasie open kan vergelyk word met die opening van die aria. Dit word gevolg deur 'n motief wat amper soos 'n omkering van die openingsmotief voorkom (sien voorbeeld 16). Hierdie motiefpaar kom altesaam vyf keer voor (mt. 179, 180, 193, 194, 199). Die sekwens in mt. 179-180 lei tot 'n uitgebreide gedeelte, bestaande uit sestiendenoot-triole wat in gebroke akkoorde daal en dan chromaties in voller akkoorde styg.

Ons kan hierdie fragment ook vergelyk met mt. 128-129 (sien begin var. 8, gedeelte van voorbeeld 13).



Voorbeeld 16: Var. 11, mt. 178 - 180

Die ses oktawe in die regterhand in mt. 186 herinner ons aan die begin van deel B van die aria (mt. 6-7). 'n Ander tematiese fragment kom in die regterhand-oktawe aan die einde van mt. 188 tot in die middel van mt. 189 voor (vgl. mt. 8 van die aria, eerste vyf note). 'n Styging met oktawe in die regterhand in mt. 188 lei tot die deurskemerling van E majeur, wat die verwante majeur van die hooftoonnaard is. 'n Dalende akkoordprogressie (mt. 190-191) bring die middelgedeelte tot 'n stilstand voordat daar weer na 'n gewysigde deel A teruggekeer word. Die opwaartse sekvens in mt. 193-194 word nou onderbreek en 'n halftoon hoër herhaal (met metriese verskuiwing). Die verandering is egter van korte duur. Die tweede polsslag in mt. 198 dien as die tussendominant van c# mineur, wat op die terugkeer van die oorspronklike toonsoort dui (V/V/c#). Die c#-pedaalpunt, begelei deur 'n *sempre con tutta la forza al fine*, lei var. 11 na die slotakkoord op die tonika.

3.2.11 Variasie 12: *Andante sostenuto* (♩ = 46 – 48) – mt. 202 – 216

Reger verbind var. 11 en var. 12 deur middel van die oordraging van die C# vanuit die slotakkoord na die beginakkoord van var. 12. In karakter is dit soortgelyk aan var. 9. Die twaalfde variasie, gekomponeer in B majeur, word in sterk kontras met die twee voorafgaande en twee daaropvolgende variasies geplaas. Dit word gekenmerk deur 'n *nocturne*-agtige,

gedrae, emosionele en introverte karakter, met die harmonie wat op feitlik elke agstenoot van die 6/8-tydmaatteken wissel.

Die invloed van Brahms se klavierstyl is hier duidelik aanwesig. Die luisteraar word herinner aan latere werke, byvoorbeeld die *Intermezzi op. 117* (vgl. voorbeeld 17a en 17b), asook die Tweede Klavierkonsert, op. 83. Die wydgespande *arpeggio*-figure met die voerende oktawe in die regterhand is voorbeelde hiervan.

204

205

pp

WD: op d#

sempre con Pedale

206

sempre dolcissimo

F: $V_{13} I F$ $vii_{\frac{3}{2}} ii_{\frac{1}{2}} I F$ $I_{\frac{1}{2}} V_{14} / ii$

Voorbeeld 17a: Var. 12, mt. 204 - 206

103

rit. molto e egualmente

p

Voorbeeld 17b: Intermezzo no. 3, op. 117 van Brahms

Die kwart-interval in mt. 201-202 dui weereens op die begin van die aria. Die *arpeggio*-figuur in die linkerhand van mt. 205 is 'n verdubbeling van die regterhand se oktaafmotief, wat soortgelyk is aan die materiaal in mt. 6-8 van die aria. Dit kom eers in g# mineur voor en daarna in A majeur, wat die Napolitaanse 6de van g# mineur uitmaak. Dit lei tot die einde van die A-gedeelte (mt. 208), wat deur middel van 'n *ritardando* op die Franse 6de-akkoord van B majeur tot ruste kom. By hierdie variasie het ons vir die eerste keer met 'n tweeledige vormstruktuur te make. Aan die einde van mt. 208 begin die B-gedeelte, maar met dieselfde musikale materiaal waarmee die A-gedeelte open. Vanaf die middel van mt. 209 word daar egter reeds afgewyk en volg die B-gedeelte sy eie rigting. Vanaf mt. 210 se einde tot mt. 214 gebruik Reger die materiaal wat in mt. 10-14 van die aria voorkom. Hier bewys hy weereens sy vaardigheid in die gebruik van chromatiese harmonie in vierstemmige koraalstyl, waartydens die harmonie op elke sestiendenoot verander word.

Die laaste twee mate dien as 'n koda wat die verwagte oplossing na die tonika in mt. 215 met 'n verdere maat-en-'n-half uitstel. Hiertydens verskyn die openingsmotief (kwartsprong), gevolg deur 'n toename in dinamiek, waarna die variasie met 'n B majeur-akkoord, gemerk *pp*, tot 'n einde gebring word (sien voorbeeld 18).

The image shows a musical score for three measures. Measure 214 is at the top, marked 'a tempo (♩: 40-45)' and 'pp'. It features two staves with complex chromatic textures. Measure 215 is below, marked 'sempre molto espress.', and contains a circled 'openingsmotief' in the upper staff. Measure 216 is at the bottom, marked 'rit.', and shows a dynamic shift from 'f' to 'pp'. The score includes handwritten annotations and chord symbols (Vii, V7, I) at the bottom.

Voorbeeld 18: Var. 12, mt. 214 - 216

Pianiste moet daarop ag slaan dat korrekte pedaalaanwending hier belangrik is. Daarvoor is 'n intuïtiewe begrip van die gekompliseerde harmoniese struktuur ook noodsaaklik (bv. onderskeie nootwaardes in verskillende gebroke akkoord-figurasies).

3.2.12 Variasie 13: *Vivace* (♩ = 132 – 135) – mt. 217 – 240

In var. 13, die langste binne die siklus - dit beslaan 24 mate, word daar weer na die hoofttoonard b mineur teruggekeer. Dit is gekomponeer in 2/4-tydmaat en volg 'n duidelike ABA- vormstruktuur.

Die wilde karakter, virtuose passasies, groot spronge en *staccato*-akkoorde onder andere, toon duidelik dat Reger hier deur Liszt geïnspireer is. Van al die variasies word die dertiende as die tegnies mees uitdagende variasie beskou. Reger werk met 'n relatief hoë basisdinamiek (*f-ff*) en wissel dit vinnig af van die een uiterste na die ander. Vanaf mt. 236 wend hy selfs 'n *fff*, tesame met *sempre con tutta la forza* asook *martellato e sempre stringendo al fine* aan, wat tot 'n *sfff*-einde lei. Die virtuositeit word verder ondersteun deur die motoriese beweging deur middel van die twee-en-dertigste-nootketting, terwyl sestiendenoot *staccatto*-figure in die ander hand daarmee gepaardgaan. (sien voorbeeld 19, mt. 235-237).

235
stin - - gen - do

236 *a tempo*

237 *sempre con tutta forza*

238

239 *martellato e sempre stringendo al Fine*

240

Voorbeeld 19: Var. 13, mt. 235 - 240

'n Verwerking van die Bach-tema is in hierdie variasie minder opvallend. 'n Duidelike voorbeeld kom egter voor in mt. 228-229, waar die aanvangsmotief van die tema as klimaks dien. Met veel vryheid van verbeelding kan die eerste vier mate met die eerste vier mate van die aria vergelyk word. Die vier *staccato*-note in die regterhand in mt. 217-218, wat in die linkerhand verdubbel word, stem ooreen met die 4de tot 7de note van die aria (D - C# - B - A#). Vanaf mt. 221 vind ons egter geen aanduiding van die aria nie.

In mt. 221-234 benut Reger materiaal wat op dieselfde patroon voortduur. In mt. 229 keer hy vlugtig terug na die tonika. Na 'n stygende V7-akkoord (mt. 235) word daar teruggekeer na die aanvangsmateriaal, maar hierdie keer in digte tekstuur, bestaande uit kragtige akkoorde in beide hande.

'n Harmoniese wending, tesame met 'n *crescendo*-aanduiding in die middel van mt. 238, voer die dertiende variasie tot 'n stormagtige einde. Geen pedaalgebruik word aangedui nie.

3.2.13 Variasie 14: *Con moto* (♩ = 96 – 104) – mt. 241 – 254

Soos reeds genoem is die veertiende variasie een van vier variasies wat streng tematies bly. Om die variasiesiklus tot 'n oortuigende einde te bring word die aanvanklike ABC-vormstruktuur nou weer herstel. Die tema word in agstenoot-oktawe in die baslyn gehoor, met ritmiese veranderinge (mt. 243- mt. 245). Die ketting van twee-en-dertigste-note van die voorafgaande variasie word verder gevoer en dien soms as heterofone verdubbeling van die tema en soms as begeleiding. Hierdie motief in die regterhand (vier twee-en-dertigste-note, eerste twee gebind, en laaste twee met *staccato*-teken) loop die motief wat tydens die tweede tema van die fuga voorkom vooruit. Die tekstuur word verder verdig deur die byvoeging van vyfde en sesde intervale in die linkerhand.

Deel B, wat aan die einde van mt. 246 begin, word in terme van vier verskillende aspekte in kontras met deel A en C geplaas:

- 1) Dinamiek: die basisdinamiek hier is *pp*, met 'n paar swellings wat 'n golwende karakter skep.
- 2) Omvang: die tema word nou vanaf die lae bas meer as 'n oktaaf hoër gehoor, terwyl die regterhand meer as twee oktawe hoër begin.
- 3) Ritme: terwyl die tema met sestiendenote in die linkerhand verder gevoer word, begelei die regterhand met ornamentale figuraties in vier -en-sestigste-note, wat eindig in *staccato*-note.
- 4) Uitdrukking: die sensitiewe sestiendenoot-akkoorde, tesame met die klokhelder ornamentasie van die regterhand in die hoë register van die klavier, gee 'n totaal ander klankspektrum en gevoelsuitdrukking aan die B-gedeelte, wat in skrilte kontras met die brutale, wilde begin van die variasie staan.

Die sekwensketting van deel C bou geleidelik spanning op deur die enge kanoniese nabootsing van die regterhand, asook deur die toename in dinamiek (*f e sempre crescendo*). Die leunootmotief van die A-deel word ook hier weer deur die regterhand teruggebring.

Tydens var. 14 word dissonansie hoofsaaklik deur die gebruik van die leunnootmotief bewerkstellig. Wanneer ons byvoorbeeld na die eerste maat kyk sien ons dat die eerste twee - en-dertigste-noot (*appoggiatura*-akkoord) van die vier-noot-groep in die regterhand altyd 'n mineur tweede bokant die oplossingsnoot is, wat deel uitmaak van die harmonie wat teenwoordig is in die bas (voorbeeld 20).

Voorbeeld 20: Var. 14, mt. 241 - 242

'n Ander voorbeeld kom in mt. 246 voor, waar die bas-pedaalpunt, wat deel vorm van elkeen van die akkoorde, aangevul word met chromatiese beweging in die regterhand vir die volle duur van die toon, waartydens die leunnote dissonansie bewerkstellig (sien voorbeeld 21).

Voorbeeld 21: Var. 14, mt. 246

In hierdie variasie het Reger klankkleur, virtuositeit, dinamiek, en klavierbord-effekte maksimaal benut. 'n Hoogtepunt is bereik waarop daar nie verder gebou kan word ten opsigte van musikale ontwikkeling nie. Die enigste moontlikheid is wel om so 'n kragtige werk op te som, en dit doen Reger deur 'n grootskaalse fuga by te voeg.

3.3 Die Fuga

Tydens die vierstemminge dubbelfuga, gekomponeer in die hooftoonaard, stel Reger twee aparte hooftemas voor, eers met 'n deurvoering van elkeen en dan in kontrapunt met mekaar. Die fuga vorm ongeveer 'n kwart van die hele werk. Wanneer die hoofteema van die fuga met die aria vergelyk word raak ons bewus van 'n paar subtiele ooreenkomste (sien voorbeeld 22):

254
b: Fuge.
Sostenuto. (♩ = 64) *pp* (*una corda*)
255 *hoofmotief v. aria*
256 *sede*
257 *sede*
sempre dolcissimo
258 *pp*

Voorbeeld 22: Fuga-hoofteema, mt. 254 – 258

- Die begin-interval van 'n kwart.
- Die kwint-interval wat verwant kan wees aan mt. 7 en mt. 9 van die aria.
- Die interval van 'n sesde wat vergelyk kan word met mt. 11 en mt. 12 van die aria.

Verdere verwantskappe met die aria-teema is moeilik te bespeur. Die hoofmotief van die aria-teema (B - E - F# - G) kom in 'n gevarieërde vorm in mt. 256-257 voor. Ons kan die aanvang van die vierde en veertiende variasie met die begin van die fuga vergelyk (sien voorbeeld 6a en voorbeeld 20). Meer ooreenkomste sou miskien 'n groter mate van eenheid aan die werk in sy geheel kon skep.

Reger sorg vir 'n konstante opbou van spanning in sy komposisietegniek van die fuga. Hy maak van die volgende metodes gebruik:

1) Dinamiek

Dit is algemeen bekend dat Reger se fugas vanuit 'n “geen klank“-begin ontspruit. Die dinamiese aanduiding word dikwels as *pp*, en selfs soms as *ppp*, aangegee. Dit ontwikkel egter tydens verdere verloop tot maksimale volume (*fff*). In mt. 383 is daar selfs 'n *ffff*-aanduiding.

2) Agogiek

Gereelde tempo-veranderinge vind parallel met die dinamiese groei plaas. Die aanvangstempo is taamlik rustig – *Sostenuto* - $\text{♩} = 68$. Deur middel van *stringendi* en *ritardandi* wat die musikale vloei stuur word daar meer buigsaamheid ten opsigte van agogiek moontlik gemaak.

3) Tekstuur

Soos die fuga ontwikkel voeg Reger geleidelik meer en meer stemme by, wat lei tot 'n kolossale klankmassa waartydens al tien vingers by tye gelyktydig moet speel (laaste ses mate van die fuga).

4) Ritmiek

Soos die tekstuur verdig vind daar ook 'n oplewing binne die ritmiese en metriese strukture plaas. Die fuga, wat begin met 'n tema wat hoofsaaklik in kwartnote beweeg en wat slegs een sestiendenoot bevat, beweeg later tot 'n ketting van sestiendenote wat tot aan die einde geld.

5) Polifonie

Soos reeds genoem het ons hier met 'n dubbele fuga te doen. Daar is geen verskil in lengte tussen die twee hooftemas nie. Teen die einde van die tweede tema se deurvoering kombineer

Reger die twee temas wat sorg vir 'n finale styging na die klimaks. Die grootste onderskeid tussen die temas is ritmies van aard.

Verdere bou van spanning vind ook plaas waar die tema in omkering en in ritmiese vergroting en verkleining gekomponeer is.

3.3.1 Die eerste tema

Die hooftema strek oor vier mate (voorbeeld 22). Dit bestaan grotendeels uit 'n kombinasie van agstenote en kwartnote wat rustig en vloeiend voortbeweeg in feitlik dieselfde tempo as die begin van op. 81. Dit strek oor 'n groot omvang van amper twee oktawe: E# onder middel C tot tweede d bokant middel C. Dit is in vier kort frases ingedeel. Die eerste frase bevat die kopmotief met die kenmerkende kwartsprong, F# - B. Die karakter en sterkheid van die opslagmaat word deur middel van die gepunteerde ritme beklemtoon. Dit gee daarbenewens ook 'n oortuigende gevoel van b mineur as die hooftonaard.

Binne die tweede frase, 'n vierde hoër gekomponeer, vind daar redelike harmoniese ontwikkeling plaas. Die chromatiese styging lei tot G majeur aan die einde van die frase (G – D) wat die napolitaanse majeur van f# mineur (die toonaard van die derde frase) uitmaak.

Tydens die derde frase daal die tema trapsgewys tot by E#, gevolg deur 'n sprong na C#, wat 'n vrye sekvens vorm met die vyfde aan die einde van die tweede frase.

Die vierde frase skakel sekvensieël by die derde frase aan deur die afwaartse sekunde-beweging. 'n Trapsgewyse dalende chromatiese progressie en 'n septiemsprong volg, wat dien as die leitoon van f# mineur, die toonaard van die antwoord. Hierdie septiem-interval, asook die kadens in f#, is taamlik onverwags en 'n mens wonder wat Reger se motivering was vir die “ongewone” einde van die eerste tema.

Die vier frases word deur middel van interval-ooreenkomste met mekaar verbind, soos byvoorbeeld die trapsgewyse styging van die intervalgrootte aan die einde van elke frase. Dan is daar ook die sekwensiële sekunde-beweging wat belangrik is vir die musikale verloop deur die hele fuga.

Die tema is op 'n dinamiese basis van *pp* gekomponeer. Daartoe skryf Reger 'n *crescendo* in die tweede frase en 'n *decrescendo* in die vierde frase. Verdere aanduidings, naamlik die *sempre dolcissimo* en *una corda*, beklemtoon die sagte, intieme karakter.

3.3.2 Die tweede tema

By die tweede tema vind ons geen ooreenkomste met die aria-tema nie. In vergelyking met die eerste tema is dit minder geslaagd as gevolg van die tonale struktuur wat redelik obskuur voorkom. Melodies is die tweede tema ook nie werklik selfstandig nie en klink dit soos 'n ondergeskikte stemparty wanneer dit afsonderlik aangehoor word.

Net soos by die eerste tema bestaan die tweede tema uit vier frases (plus kwartnoot). Die intrede begin óf op die tweede- óf vierde kwartnoot van die 4/4-tydmaatteken, met ander woorde op 'n ligte, onbeklemtoonde polsslag. Die ritmiese struktuur is meer veelsydig en lewendig as dié van die eerste tema (vgl. voorbeeld 23). Die groot verskil in karakter is passend, aangesien duidelike onderskeid hoorbaar is waar die twee temas in kombinasie aangehoor word.

hoofmotief aria (f[#]-b-c[#]-d)

333 *a tempo* (♩ = 84-96)

334

335 *un poco cre-*

336 *scen -*

337 *da mf*
sempre ben marc.

Voorbeeld 23: Fuga, tweede tema, mt. 333 - 337

Die sestiendenoot-groepe (eerste twee gebind, laaste twee *staccato*) word afgewissel met springende agstenote, twee kwartnote, en drie belangrike rustekens. Die kontrapunt teenoor die tweede tema is ook opgewek van karakter, wat daartoe bydra dat die voortdurende sestiendenoot-vloei voortgevoer word. Hierdie ritmiese patroon word deurgevoer tot aan die einde van die fuga. Die harmoniese struktuur van die tweede tema word in vier frases verdeel, waarvan die eerste frases verder onderverdeel kan word. Dit bestaan uit sestiendenoot-groepe met b mineur as die harmoniese middelpunt. In die middel van die frase word die dominant (F[#]) bereik, wat die enigste agstenoot in die frase is.

'n Harmoniese verandering na e mineur kom in die tweede frase voor en tydens die derde frase word daar na D majeur gemoduleer. In die laaste frase word daar weer na b mineur teruggekeer. Hierdie volgorde van modulاسie stem ooreen met die modulاسieverloop wat tydens mt. 6-13 by die aria-tema voorkom. Die aanvang van die tweede tema is weereens

gebaseer op die hoofmotief van die aria-tema (F# - B - C# - D) in retrograad en omkering (A# - B - C# - F#) en met non-akkoordtone soos aan die begin van var. 14 (sien voorbeeld 1 en 20).

Die tweede tema se eerste intrede is nie eenstemmig nie maar word reeds gekoppel met kontrapunt wat dit harmonies duideliker maak en, soos reeds genoem, die sestiennoten-vloei behou.

3.3.3 Temas in kontrapunt

Die teenstellende karakter van die twee hooftemas is duidelik hoorbaar tydens hul gelyke intrede in mt. 359 (sien voorbeeld 24).

359 *T₂* (sempre *ff* 80-84) *ben marcato*

360 *il tema*

361 *T₁ sempre ben*

362 *marcato il tema*

363 *sempre ff (non dim.)* *m. d.*

364 *ben marcato i* *meno f* *f e cre-* *sempre ben marcato*

Voorbeeld 24: Fuga, mt. 359 - 364

Die onderskeid in ritmiek, frasering en artikulasie is veral opvallend. Tema 1 met sy lang, uitgerekte kwart- en -agstenote, lang fraseringsboë en eenheidsgevoel weens die vloeiende karakter, staan in groot kontras met tema 2, bestaande uit sestiende- en agstenote in korter onderverdeelbare frases wat aanmekaar verbind is, en waarin die vloei dikwels onderbreek word. Tema 1 met sy singende *legato*-karakter staan teenoor 'n meer geartikuleerde *legato-staccato*, *capriccio*-agtige tweede tema. Juis as gevolg van tema 1 se intieme karakter word dit tydens die laaste gedeelte van die fuga deur oktawe uitgelig en sodoende met outoriteit belaaï en word daarin 'n hoë spanningslyn bewerkstellig (sien voorbeeld 25).

The image displays a musical score for a fugue, specifically measures 375 through 379. The score is written for a single melodic line, likely for a voice or a single instrument, with a piano accompaniment indicated by the 'poco' marking. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 375-376) features a tempo marking of 60-64 and a dynamic of *fff* (fortissimo). The second system (measures 377-378) includes a tempo marking of 72-76 and a dynamic of *sempre fff* (sempre fortissimo). The third system (measures 379-380) also includes a tempo marking of 72-76 and a dynamic of *sempre fff*. The score is characterized by long, flowing phrases and a high level of articulation, with various markings such as *legato*, *staccato*, and *capriccio* indicating the intended performance style. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a sense of rapid movement and tension.

Voorbeeld 25: Fuga, mt. 375 - 379

3.3.4 Beskrywing van die vormstruktuur

Ons kan die fuga in twee hoofseksies indeel:

- 1) Hooftema: mt. 255 – mt. 333 (eerste kwartnoot)
- 2) Tweede tema en tema-sintese: mt. 333 (tweede kwartnoot) – mt. 384

Die twee temas in kontrapunt se eerste intrede vind plaas in mt. 359 en word deurgevoer tot in mt. 384.

Die onderskeie deurvoerings lyk soos volg:

Tema 1: ♩ = 68

Eerste deurvoering: mt. 255 – 273 (b mineur)

Tema-intredes: alt – sopraan – tenoor – bas

Tweede deurvoering: mt. 273 – 297 (♩ = 72)

Tema-intredes: bas – alt – sopraan (in omkering) – bas

Derde deurvoering: mt. 297 – 322 (*Piu mosso* - ♩ = 96)

Tema-intredes: alt (D majeur) – tenoor (in omkering) – sopraan – bas – sopraan (b min)

Mt. 322 – 333: fragmente uit deel B en C van die aria

Tema 1: mt. 327 - 331

Tema 2

Eerste deurvoering: mt. 333 – 348 (♩ = 84 – 96), (b mineur)

Tema-intredes: sopraan – tenoor – bas

Tweede deurvoering: mt. 348 – 359 (♩ = 80 – 84 vanaf mt. 347)

Tema-intredes: sopraan – bas (in oktawe)

Temas in kontrapunt

Eerste deurvoering: mt. 359 – 370 (b mineur)

Tema-intredes: RH (regterhand) antwoord/tema 2 met LH (linkerhand) tema 1 (mt. 359 – 363)

RH tema 1 met LH antwoord/tema 2 (mt. 364 – 370)

Tweede deurvoering: mt. 370 – 379 (♩ = 60 – 64 vanaf mt. 375)

Tema-intredes: RH tema 1 met LH tema 1 in stretto (mt. 370 – 374)

Kopmotiewe in bas en sopraan (mt. 374 – 375)

LH tema 1 en RH tema 2

Koda: mt. 380 – 384 (♩ = 72 – 76; 60; 48; 30 – *Adagio*)

RH motiewe uit tema 2 en LH (tenoorstem) motiewe uit tema 1 oor pedaalpunt

Behalwe die musikale materiaal wat op die twee hooftemas gebaseer is vind ons relatief min “nuutgekomponeerde” passasies. Altesaam veertien mate bevat nuwe materiaal, maar benut ook melodiese fragmente van die temas. Slegs vyf mate uit die hele fuga maak tussenspele uit waartydens die temas heeltemal afwesig is. Die oorspronklike aria-melodie kom in sewe mate voor. Die musikale verloop word dus hoofsaaklik deur die twee hooftemas bepaal.

3.4 Samevattende opmerkings

Ons kan hier tot ’n eenduidige gevolgtrekking kom dat die *Bach-Variasies* ’n komposisie enig in sy soort is. Vele eienskappe wat indirek met mekaar verbind kan word het duidelik hier op Reger ’n invloed gehad wat tot die ontstaan van op. 81 gelei het: sy enorme respek vir Bach,

die klavier as komposisie-instrument met sy oneindige moontlikhede, sy eie komposisiestyl, waarin hy homself sterk kon uitdruk ten opsigte van harmonie, polifonie, klank, dinamiese omvang, ensovoorts.

Op. 81 hoef ten opsigte van vorm en musikale grootsheid nie vir een oomblik terug te staan vir die bekende variasiewerke van die groot Duitse meesters soos Bach, Beethoven, Schumann en Brahms nie. Alhoewel logies gekomponeer, toon dit in verskeie aspekte 'n sterk nie-tradisionele karakter en moet dit dus ook in daardie lig beoordeel word, en nie onder dieselfde kriteria deurloop as die tradisionele variasiewerke nie. Daar moet met sekere kritici saamgestem word dat die keuse van tema miskien té gekompliseerd is, en dat die afwisselende harmoniese baslyn miskien nie heeltemal geskik is vir 'n variasiesiklus nie.

Verdere kritiek dat sy komposisiestyl nie as outenties geag word nie weens die sterk invloede van Bach, Liszt, Schumann en Brahms, is nie ter sake nie. Reger het sy voorgangers as bron van inspirasie beskou om sy eie musikale taal te verwesenlik. Hy het met sy ryk harmonieë en chromatiek nuwe hoogtes bereik en uitdagings daargestel wat toon dat hy nie beperk wou wees tot die harmoniese raamwerk van vroeër nie. Sy harmonieë, gekombineer met die vrye fantasie-benadering en vrye behandeling van die tema, stel 'n monumentale musikale wonder daar wat so geïntegreer is dat die luisteraar vasgevang word in die emosionele stroom wat vanaf die begin tot die einde deurloop.

Waar staan die *Bach-Variasies* ten opsigte van noukeurigheid van uitdrukkingsaanduidings in vergelyking met ander variasiewerke, asook ten opsigte van Reger se eie (op.134)? As in ag geneem word dat Reger 'n laat-Romantiese komponis was, en dat sy werk 'n uiterste sensitiwiteit en die drang om gevoelsuitdrukkings oor te dra duidelik toon, is dit moontlik dat ons deur middel van die vergelyking tussen dinamiek, agogiek en ander aanduidings 'n antwoord op die vraag kan besorg. 'n Vergelyking tussen Reger se op. 81, sy *Telemann-Variasies op. 134*, Beethoven se *Diabelli-Variasies*, en Brahms se *Händel-Variasies* dien as verduideliking:

TABEL 1: Vergelykende syfers van die vier variasiewerke

	Op. 81	Op. 134	Beethoven	Brahms
<i>espressivo</i>	45	18	3	5
<i>delicato</i>	7	0	0	0
<i>dolce</i>	8	14	10	7
<i>legato</i>	15	2	8	4
<i>con pedale</i>	15	0	0	1
<i>una corda</i>	13	8	2	0
<i>ben marcato</i>	41	33	0	0
<i>rit</i>	42	45	5	0
<i>a tempo</i>	30	33	3	0
<i>crescendo</i>	48	37	13	16
<i>stringendo</i>	17	5	0	0
<i>molto cresc</i>	14	0	0	0
<i>cresc-tekens</i>	156	96	45	90

Soos ons uit Tabel 1 kan aflei, het Reger van veel meer uitdrukkingsaanduidings en agogiek in op. 81 gebruikgemaak as Beethoven en Brahms. Selfs in vergelyking met die *Telemann-Variasies* is op. 81 in 'n klas van sy eie wat uitdrukking betref.

Reger skep nuwe klankmoontlikhede, asook kombinatoriese speeltegnieke by die klavier. Betowerend is sy uitbeelding van sonoriteite en klankvoorstellings wat eintlik tot die orrel behoort. Hy benut elke klankmoontlikheid wat die klavier daarstel: Die sagste *pianissimo* tot die mees brutale *fortissimo*, gekombineer met die mees uitdrukkingsvolle *legato*-lyne, *leggiere*-aanslag en klokhelder *staccato*-passasies.

Reger dra sy musikale voorstelling duidelik en oortuigend oor. Dit is genoeg om aan enige komponis die respek en erkenning te gee wat hy/sy verdien.

4. 'n Vergelyking tussen die outograaf van op. 81, Schmid-Lindner se kopie met wysigings, die finale druk in 1904, en die volledige uitgawe van 1959

Reger het aan die *Bach-Variasies* begin komponeer in die somermaande van 1904 aan die Berg am Starnberger See in die Oberbayern-distrik. Op 24 Augustus 2004 het hy die eerste gedrukte kopie⁴⁷ aan Lindner gestuur sodat hy dit kon bestudeer vir die première daarvan. Daar het slegs een kopie bestaan, 'n tipe van proefkopie, slegs vir Schmid-Lindner se doeleindes. Schmid-Lindner se studie van die musiek het gefokus op veranderinge ten opsigte van hersteltekens en kruise, metronoomsyfers, pedaalaanwysings, tempo- en dinamiese aanduidings, frasering, die noteteks, en die gebruik van een hand vir note geskryf vir die ander hand. Drie dae later, op 27 Augustus, het hy hierdie wysigings aan Reger teruggestuur. Reger het daarna gekyk en dit weer na Lauterbach & Kuhn-uitgewers gestuur vir die finale druk. Feitlik al Lindner se wysigings is in hierdie uitgawe teenwoordig (vgl. Popp, 1993: 353-354).

Die feit dat Schmid-Lindner die hooftema van op. 81 voorgestel het, en dat Reger die werk aan hom opgedra het, het aan hom in 'n mate die vryheid verleen om die oorspronklike teks te wysig, wat dit sodoende nóg meer eie aan hom gemaak het. Soos reeds genoem (sien bl. 20, par. 3) het Reger sedert hul ontmoeting groot respek vir Schmid-Lindner getoon en weens die feit dat hy self nie opgewasse gevoel het om op. 81 in die publiek uit te voer nie kan ons tot die gevolgtrekking kom dat hy aan Schmid-Lindner doelbewus ruimte gelaat het om sy eie veranderinge in te voer. 'n Bestudering van die kopie wat in Schmid-Lindner se besit was, asook van Reger se outograaf, en die finale druk in 1904, bring duidelikheid in hierdie verband.

Tydens 'n besoek aan die Staatsbiblioteek in Berlyn in Oktober 2004 was dit moontlik om die outograaf van op. 81 te bestudeer. Reger het alle fraseringsboë, tempo- en dinamiese aanduidings, uitdrukkingstekens en metronoomsyfers in rooi ink aangedui. 'n Kopie wat in my besit is toon dit dus egter nie aan nie, behalwe in 'n paar gevalle waar dit met swart ink ingevul is. In hierdie hoofstuk gaan daar dus hoofsaaklik gekyk word na die verskille tussen Reger se outograaf en die kopie wat in Schmid-Lindner se besit was. Enkele voorbeelde word aangehaal om hierdie verskille aan te toon.

⁴⁷ Deur die uitgewers Lauterbach & Kuhn.

4.1 Hersteltekens en kruise

As gevolg van Reger se taamlik gekompliseerde harmoniese skryfstyl, veral ten opsigte van chromatiek, wat hy op die spits gedryf het, asook weens die vele non-harmoniese note wat dikwels deel uitmaak van die akkoorde, was hy deurgaans bewus van die noodsaaklikheid van die aanduiding van hersteltekens en toevallige tekens om die regte harmonieë te bewerkstellig. Dit is dikwels onnodiglik aangedui om enige verwarring te voorkom Wanneer hy dit egter by tye vergeet het waar dit belangrik was is dit deur Schmid-Lindner ingeskryf. Laasgenoemde het ook eie hersteltekens ingeskryf vir sy eie doeleindes om nie gedurig terug te kyk in die maat om te bevestig of 'n noot 'n kruis bevat of nie.

In var. 2, mt. 34, vul Schmid-Lindner 'n herstelteken voor die E in die sopraanstem op die laaste polsslag in. Die E# op die derde polsslag in die altstem vroeër in die maat dien beslis as die rede hiervoor. In die finale druk van 1904 tref ons hierdie wysiging aan, maar in die volledige uitgawe van 1959 word dit weereens weggelaat:



Voorbeeld 1.1: Var. 2, mt.34, Reger-outograaf



Voorbeeld 1.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 1.3: Finale druk 1904



Voorbeeld 1.4: 1959-uitgawe

Dieselfde verandering kom voor in mt. 36 met die D aan die die einde, maar hierdie keer word dit in beide die finale druk van 1904 en die volledige uitgawe van 1959 aangedui:



Voorbeeld 2.1: Var. 2, mt. 36, Reger-outograaf



Voorbeeld 2.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 2.3: Finale druk 1904



Voorbeeld 2.4: 1959-uitgawe

'n Verdere voorbeeld kom voor in var. 3, mt. 56, op die voorlaaste polsslag. Schmid-Lindner vul 'n herstelteken voor die D en E in. Die D# in die regterhand op die eerste polsslag verduidelik die eerste geval, terwyl die E# in die voorlaaste maatslag die rede is vir die herstelteken voor die E. Die E# kom reeds by Reger voor maar is nie in die proefkopie so gedruk nie:



Voorbeeld 3.1: Var. 3, mt. 56, Reger-outograaf



Voorbeeld 3.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 3.3: Finale druk 1904

Schmid-Lindner se kopie toon heelwat voorbeelde waar hersteltekens en kruise wat wel in die outograaf voorkom nie aangedui word nie.

Daar is in elke variasie, maar veral in die fuga, sulke veranderinge ten opsigte van hersteltekens en kruise aangebring. Die drie bespreekte voorbeelde vorm slegs 'n deel van die altesaam 115 eksta inskrywings wat deur Schmid-Lindner gedoen is.

4.2 Metronoom-aanduidings

Reger se metronoomsyfers was taamlik relatief en het meer as 'n bron van musikale uitdrukking gedien as wat dit tempo aangedui het. Op hierdie gebied het Schmid-Lindner ook 'n paar veranderinge gemaak, maar wat nie ten koste was van die uitdrukking van die musiek nie.

In var. 4 skryf Reger ♩ = 112. Schmid-Lindner verander die syfers na ♩ = 112 – 120. Ons kan aflei dat Schmid-Lindner dus 'n effe vinniger tempo in gedagte gehad het vir die première:



Voorbeeld 4.1: Var. 4, mt. 56 - 57, Reger-outograaf



Voorbeeld 4.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 4.3: Finale druk 1904

Vir var. 9 het Reger 'n redelike stadige tempo in gedagte gehad. Hy wou daardeur miskien 'n meer gedrae effek bewerkstellig: ♩ = 44 – 56. Schmid-Lindner was nie heeltemal oortuig gewees met die keuse van tempo nie en het dit verander na ♩ = 68 – 72, met ander woorde, nóg meer gedrae. Dit lyk egter nie asof dit Reger gesteur het nie aangesien die finale druk in 1904 ook hierdie verandering aandui:



Voorbeeld 5.1: Var. 9, mt. 145 - 146, Reger-outograaf



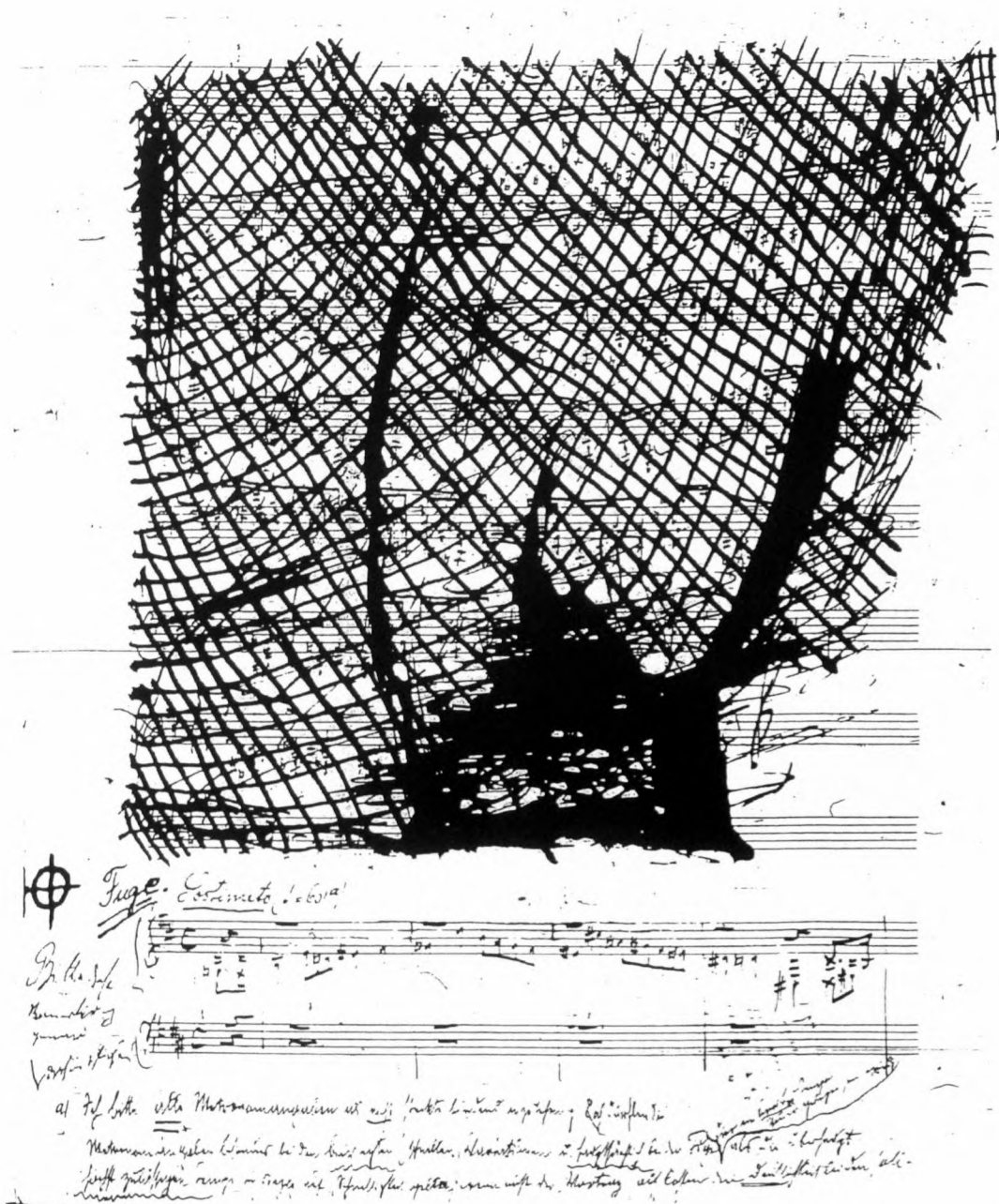
Voorbeeld 5.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 5.3: Finale druk 1904

Reger het verder uitgebrei oor die relatiewiteit van die metronoom-aanduidings onder aan die bladsy waar die fuga begin. Die vertaling van die voetnota lui soos volg: “Ek vra dat alle metronoom-aanduidings nie as streng bindend gesien moet word nie; let egter op dat die aanduidings in die vinnige variasies en veral in die fuga, waar ’n breër tempo eintlik meer geskik is, as die maksimum toelaatbare tempo gesien moet word, sodat die uitvoering nie ten koste van duidelikheid en helderheid geskied nie” (eie vertaling; sien ook Cossé, 1973: 10).

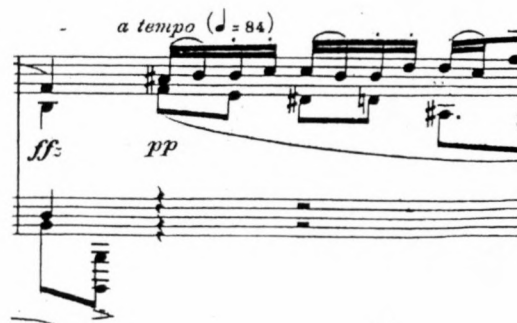
Hierdie voetnota kom in die 1904-uitgawe ook onderaan die fuga voor, maar by die volledige uitgawe van 1959 word dit onderaan die tema (eerste bladsy) geplaas. Dit wil voorkom asof dit Reger se bedoeling was dat die voetnota slegs betrekking moes hê op die fuga, maar soos dit lees is dit wel ook van toepassing op die variasies:



$\text{♩} = 84 - 96$. Dit is nie bekend of daar korrespondensie tussen Reger en die uitgewers bestaan het aangaande hierdie verandering nie:



Voorbeeld 7.1: Fuga, mt. 333, Reger-outograaf



Voorbeeld 7.2: Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 7.3: Finale druk 1904

Schmid-Lindner het altesaam sewe veranderinge betreffende metronoom-aanduidings aangebring.

4.3 Pedaalinskrywings

Schmid-Lindner het dit goed gedink om 'n paar toevoegings tot linkerpedaalgebruik te maak. In var. 3 kom ons op vier sulke inskrywings af. Hierdie variasie met sy eienaardige harmoniese progressies en die aanwesigheid van groot dinamiese kontraste was vir Schmid-Lindner genoegsame rede om meer linkerpedaal aan te wend. Behalwe vir die outentieke inskrywings (mt. 56) voeg hy twee *una corda*- en twee *tre corde*-aanduidings by. Al vier inskrywings is deur Lauterbach & Kuhn oorgeneem en so gedruk:



Voorbeeld 8.1: Var. 3, mt. 43, Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 8.2: Var. 3, mt. 49, Schmid-Lindner-kopie

Die ander twee inskrywings deur Schmid-Lindner kom voor in mt. 53 (*una corda*) en mt. 54 (*tre corde*).

'n Verdere voorbeeld is aan die begin van var. 11 te vinde. Hier vul hy *tre corde* in:



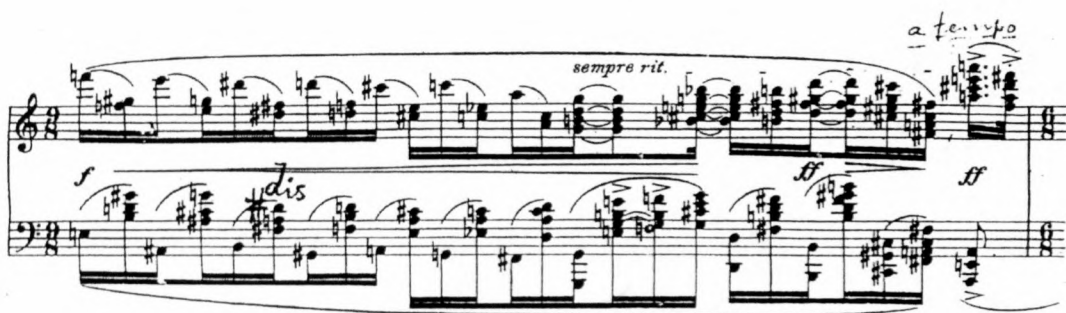
Voorbeeld 9: Var. 11, mt. 178 - 179, Schmid-Lindner-kopie

Schmid-Lindner het dit waarskynlik noodsaaklik gevind na afloop van die *una corda*-aanduiding in die laaste paar mate van die voorafgaande variasie.

Ten opsigte van pedaalinskrywings is daar in algeheel ses ekstra inskrywings bygevoeg.

4.4 Tempo-, dinamiese- en uitdrukkingsaanduidings

In var. 8 vind ons 'n *a tempo*-inskrywing deur Schmid-Lindner in mt. 130. Die feit dat dit direk na die *sempre ritardando* voorkom, en dat dit dieselfde materiaal is as die openingsmotief, is 'n logiese argument vir hierdie toevoeging:



Voorbeeld 10: Var. 8, mt. 130, Schmid-Lindner-kopie

Wat dinamiek betref was Reger redelik presies met sy aanduidings en het groot klem daarop gelê dat pianiste streng daarvolgens te werk moet gaan. Ten spyte van hierdie noukeurigheid het Schmid-Lindner 'n paar eie inskrywings gemaak wat in die finale druk voorkom:



Voorbeeld 11: Var. 10, mt. 157, Schmid-Lindner-kopie

Tydens var. 14 vul Schmid-Lindner twee ekstra uitdrukkingsaanduidings in om verdere effekte by die reeds hoogs-emosionele musiek te voeg. Die *sempre poco marcato*-aanduiding in mt. 246 is nie outentiek nie, en die aanduiding bo-aan mt. 251 is ook deur Schmid-Lindner bygevoeg:



Voorbeeld 12.1: Var. 14, mt. 246, Schmid-Lindner-kopie



Voorbeeld 12.2: var. 14, mt. 251, Schmid-Lindner-kopie

Altesaam 14 tempo,- dinamiese- en uitdrukkingsaanduidings is nie outentiek nie.

4.5 Frasering

Reger het alle fraserings met rooi ink ingeskryf. In hierdie verband vind ons slegs twee voorbeelde waar Schmid-Lindner 'n verandering gemaak het. Beide kom voor in die sesde variasie. Die gedeelte direk na die openingsmateriaal (mt. 97-101) bevat frase-aanduidings in elke maat en 'n mens wonder waarom Reger nie dieselfde fraseboë in gedagte gehad het as Schmid-Lindner nie:

The image shows a musical score for measures 97 to 101. The score is written for piano (p) and violin (v). Measure 97 starts with a piano part marked *ff* and a violin part marked *assai marc. il Tema*. Measure 98 features a piano part marked *sempre ff* and a violin part marked *un poco rit.*. Measure 99 has a piano part marked *p* and a violin part marked *a tempo*. Measure 100 has a piano part marked *(non dim.)* and a violin part marked *100*. Measure 101 has a piano part marked *f* and a violin part marked *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Voorbeeld 13: Var. 6, mt. 97 - 101, Lindner-kopie

4.6 Veranderinge ten opsigte van die noteteks

In Schmid-Lindner se kopie kom ons af op verskillende soorte veranderings deur hom aangebring. Vanuit die eerste voorbeeld kan ons aflei dat Reger foutief te werk gegaan het. In mt. 292 (fuga), tweede polsslag, kom daar 'n B# in die linkerhand teenoor 'n B in die regterhand voor. Eerstens oorvleuel dit met die altstemparty, en tweedens toon dit geen harmoniese samehang nie. Schmid-Lindner verander die B# na G# en bewerkstellig sodoende parallelle beweging met die regterhand asook kontekstuele harmoniese progressie:



Voorbeeld 14.1: Fuga, mt. 292, Reger-outograaf



Voorbeeld 14.2: Schmid-Lindner-kopie

In ander gevalle verander Schmid-Lindner die akkoordsamestelling slegs om 'n meer voltooide, voller harmonie te bewerkstellig. In mt. 358 van die fuga trek hy die E in die tweede polsslag van die linkerhand dood en vervang dit met 'n C# om sodoende al vier note van die V7-harmonie van b mineur teenwoordig te hê. Op die derde polsslag skryf hy 'n A in die linkerhand en verander die harmonie vanaf B majeur na B7 (laaste omkering):



Voorbeeld 15.1: Fuga, mt. 358, Reger-outograaf



Voorbeeld 15.2: Schmid-Lindner-kopie

Voorbeeld 16 dui 'n totale verandering van harmonie aan. In var. 6, mt. 95, vind ons 'n D7-harmonie op die laaste polsslag. Schmid-Lindner verander dit na 'n verm. 7de-harmonie op D#. As ons kyk na die ander harmonieë in die maat vind ons dat die tweede en derde polsslag ook verminderde akkoorde uitmaak wat die laaste akkoord (met wysiging) in verband plaas:



Voorbeeld 16.1: Var. 6, mt. 95, Reger-outograaf

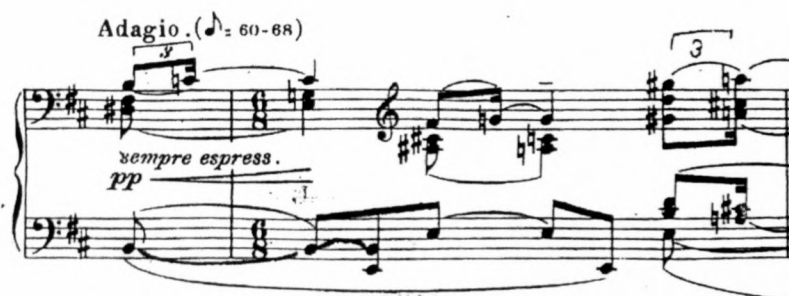


Voorbeeld 16.2: Schmid-Lindner-kopie

Ons kom verder op heelwat voorbeelde af waar Schmid-Lindner die teks verander deur sekere note oor te bind. Let ook op die toevoeging van die trioolteken aan die einde van die aangeduide maat:



Voorbeeld 17.1: Var. 7, mt. 115 - 116



Voorbeeld 17.2: Schmid-Lindner-kopie

Schmid-Lindner het heelwat aanduidings getoon waar hy gevoel het dat een hand die noot moet speel wat vir die ander hand bedoel was. Dit was natuurlik noodgedwonge in gevalle waar hy *legato*-spel wou bewerkstellig of waar die strekking tussen twee note te groot was:



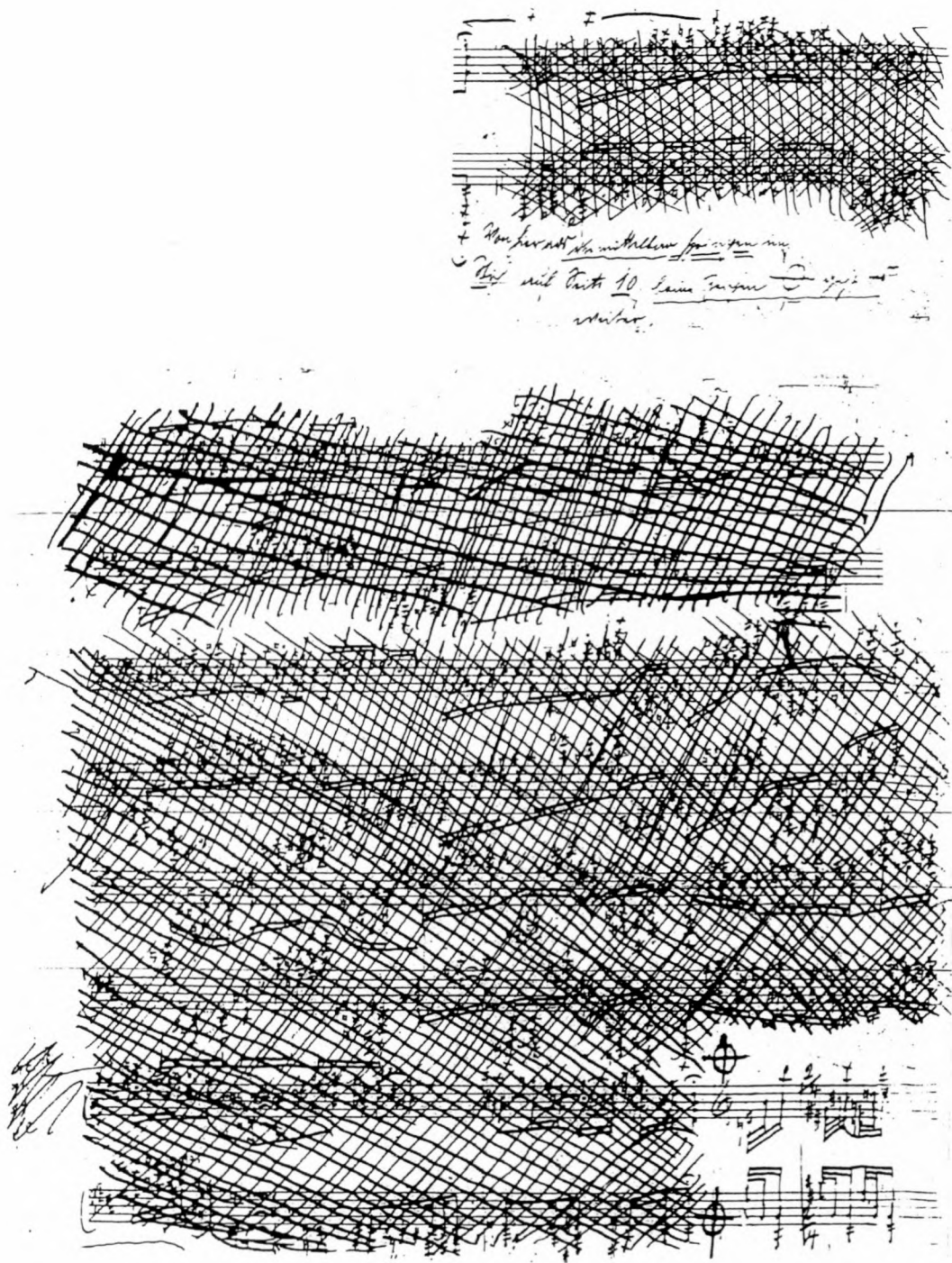
Voorbeeld 18: Var. 1, mt. 26 - 28, Schmid-Lindner-kopie

Ten opsigte van noteteksveranderinge vind ons 56 voorbeelde wat almal behoue gebly het in die finale druk van 1904.

4.7 Doodgetrekte seksies

Tussen die vyfde variasie (mt. 92) en die begin van die sesde variasie is daar 'n groot gedeelte wat Reger doodgetrek het. Dit is onmoontlik om die note uit te ken vanaf voorbeeld 19 (bl.15). By die outograaf is die note egter effens meer herkenbaar. Die eerste vier note stem ooreen met die B-gedeelte van die tema: F# - G - E - Eb. Dit word gevolg deur die G-sleutel wat lei na die eerste vier note van die tema in c mineur: G - C - D - Eb. Dit wil voorkom asof Reger die vyfde variasie verder wou voer, aangesien die B-gedeelte van die tema nog nie gehoor is nie. Die ritmiese patroon wat uitgemaak kan word is verder ook vergelykbaar met die ritme van die vyfde variasie. Wat die lengte betref sou die doodgetrekte deel die variasie buite verband geplaas het, aangesien dit reeds 23 mate lank was. Die nota onderaan die bladsy is deur Reger bygevoeg en kan soos volg vertaal word: *Vanaf hier moet daar 'n stuk gespring word tot op bladsy 10. By die teken x gaan dit verder voort.*⁴⁸

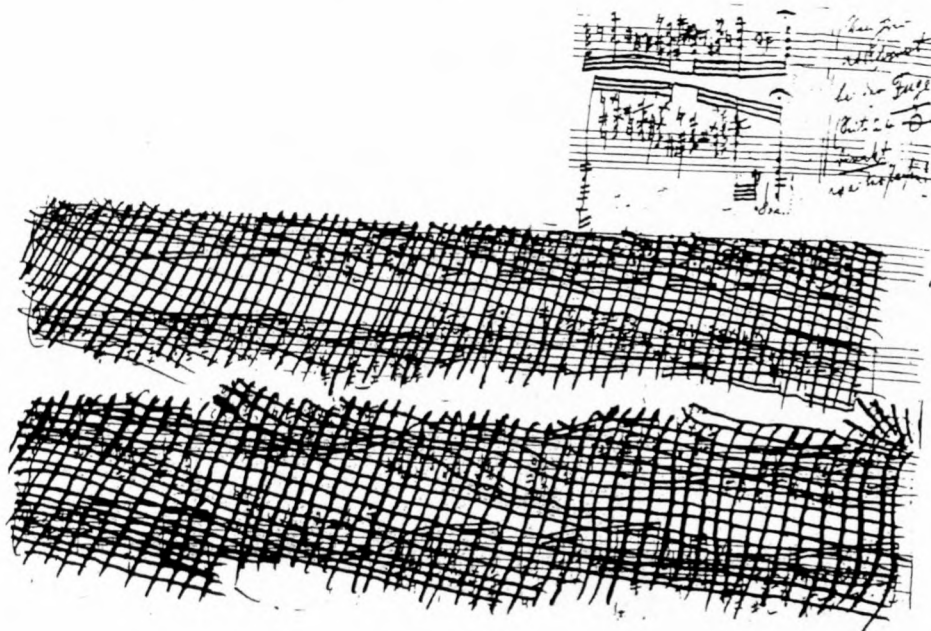
⁴⁸ Von hier aus unmittelbar springen ein Stück auf Seite 10. Beim Zeichnen x geht es weiter.



Voorbeeld 19: Reger-outograaf

Die ander voorbeeld kom voor tussen die veertiende variasie en die fuga. Die musiek is weereens in so 'n mate doodgetrek dat dit onmoontlik is om uit te maak wat Reger in gedagte gehad het. Die moontlikheid dat dit 'n opvolging van die veertiende variasie was is taamlik skraal weens die feit dat Reger alreeds die hele tema voorgestel gehad het, en aangesien die

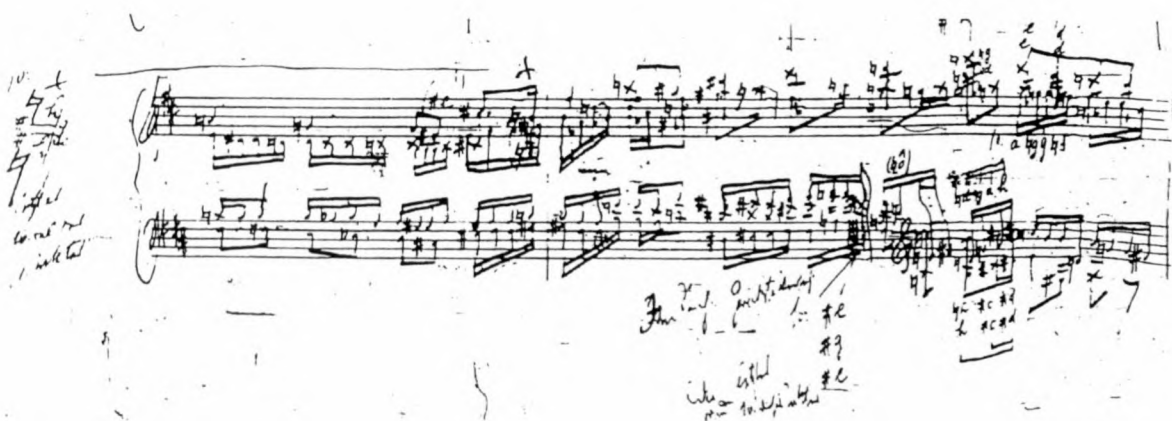
lengte van die variasie 14 mate uitmaak, dieselfde as die lengte van die tema. Die nota aan die einde van var.14 is dieselfde as die inskrywing by voorbeeld 19:



Voorbeeld 6 (deel 1): Reger-outograaf (sien ook vb. 6 (deel 2), bl. 73)

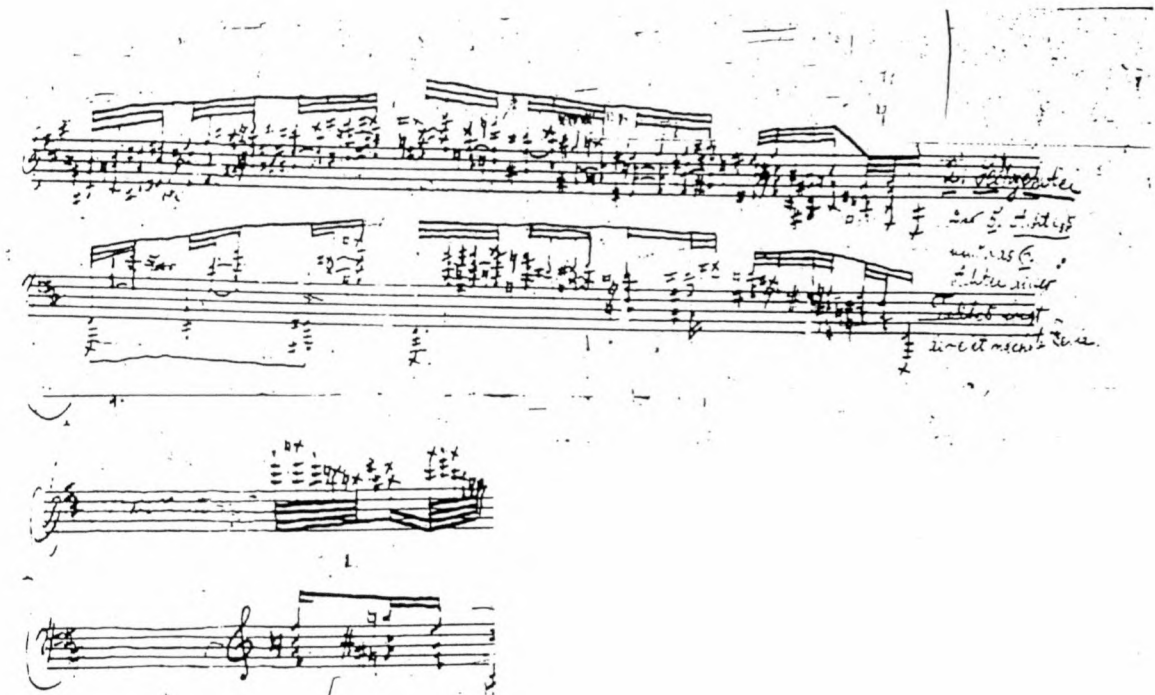
4.8 Ander inskrywings

Reger het dikwels teen 'n geweldige tempo gekomponeer, wat gelei het tot onduidelikheid betreffende die noteteks. In sulke gevalle het hy die onduidelike gedeelte onderaan of aan die kant van die bladsy oorgeskrif met die nootname daarby:



Voorbeeld 20: Fuga, mt. 364 - 366, Reger-outograaf

Dit wil voorkom asof Reger nie altyd duidelikheid gehad het oor wat hy wou komponeer nie. Bo-aan bladsy 22 van die outograaf (mt. 245, laaste drie polsslae en mt. 246, eerste vyf polsslae) het hy herhaaldelik uitgevee en oorgeskryf. Die papier was later té geskeur om verder daarop te komponeer. Reger het 'n nuwe gedeelte uitgekniip en daaroor geplak. Die nota in die kantlyn het betrekking op die res van mt. 246 wat in die tweede reël van die bladsy voltooi word:



Voorbeeld 21: Fuga, mt. 245 - 246, Reger-outograaf

4.9 Sketse van op. 81

Soos ons reeds weet het Reger gewoonlik 'n duidelike en gedetailleerde voorstelling van 'n werk gehad voordat hy daaraan begin komponeer het. Hy het slegs in uitsonderlike gevalle sketse opgestel, en dan meestal in werke waar daar gekompliseerde kontrapuntale skryfstyl te vore kom. Vir sy *Bach-Variasies* het Reger slegs een skets opgestel. Hierdie skets verteenwoordig die beplanning van die laaste gedeelte van die dubbelfuga. Op die voorblad

van die skets staan geskrywe: *Einziger Entwurf zu Reger op. 81, Berg am Starnberger See, Oberbayern*.⁴⁹

Tydens die eerste reël vind ons die tweede tema in die regterhand terwyl die eerste tema in die linkerhand voorkom. Hierdie gedeelte vergelyk met mt. 359 – 363 van die fuga, waar beide temas gekombineer word in kontrapunt.

Die tweede reël verteenwoordig mt. 364 – 368. Hier kom die eerste tema in die regterhand voor en die tweede tema in die linkerhand.

Tydens die derde reël het Reger vierstemmig te werk gegaan. Die boonste drie stemme verteenwoordig die eerste tema in *stretto* terwyl die tweede tema in die baslyn voorkom. Hierdie gedeelte dien as skets vir mt. 370 – 373.

Tydens die skets het Reger glad nie gelet op totale korrektheid ten opsigte van toonsoort- en toevallige tekens nie. Hy het heelwat kruise en hersteltekens weggelaat wat by die outograaf ingevul is:

⁴⁹ Enigste skets tot die ontstaan van Reger se op. 81, Berg am Starnberger See, Oberbayern-distrik.

Page 151

~~minijer~~ ~~Entwurf~~ zur ~~Bayer~~ 1881

Das ~~entwurf~~ M. 1881 24

~~Entwurf~~

Bay von Hannover

See

Entwurf

M. 1881. 2080

Biographisches
Institut
Berlin

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are several annotations and markings throughout the score:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many notes and rests. Above the staff, there are handwritten 'X' marks and some illegible text.
- Staff 2:** Continues the melodic line. Below the staff, the text 'mt. 359-363' is written.
- Staff 3:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with some notes beamed together. Below the staff, the text 'mt. 364-368' is written.
- Staff 4:** Continues the melodic line. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 5:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with some notes beamed together. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 6:** Continues the melodic line. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 7:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with some notes beamed together. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 8:** Continues the melodic line. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 9:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with some notes beamed together. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.
- Staff 10:** Continues the melodic line. Below the staff, the text 'mt. 370-373' is written.

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's sketch or a personal manuscript. The ink is dark, and the paper appears aged.

Vir die instudering van die *Bach-Variasies* word die finale druk van 1904 deur Lauterbach & Kuhn, asook die uitgawe deur Egon Voss, sterk aanbeveel. Dit is die mees outentieke uitgawe wat uiteraard onder geen ander invloede deurgeloop het nie, sodat dit lei tot 'n uitvoering wat meer getrou is aan Reger se oorspronklike visie. Reger was gesteld daarop dat daar streng by sy dinamiese- en frase-aanduidings gehou word. Die twee bogenoemde uitgawes is die enigstes wat sy bevel volkome gehoorsaam het. Voss het ook die Henle Verlag-uitgawe geredigeer, wat dit meer aanvaarbaar gemaak het. Ander uitgawes, soos byvoorbeeld Breitkopf & Härtel (volledige uitgawe), asook Peters, word nie aanbeveel nie as gevolg van die onsuiverhede ten opsigte van dinamiek en frasering. Die aanduidings is verminder om sodoende die bladmusiek te vereenvoudig. Ongelukkig is die 1904-uitgawe sowel as die die Voss-uitgawe moeilik verkrygbaar, wat daartoe lei dat pianiste hulself wend tot ander minder outentieke bladmusiek.

5. Bibliografie

Boeke en Ensiklopedieë

- Bagier, G. 1923. *Max Reger*. Stuttgart-Berlyn: Deutsch Verlagsanstalt.
- Brauss, H. 1994. *Max Reger's Music for Solo Piano: An Introduction*. Alberta, Canada: University of Alberta Press.
- Budde, E. 1988. Zeit und Form in Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach op. 81. In *Reger-Studien 3: Analysen und Quellenstudien*, Band 6. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Drees, S. 1998. Variationen. In L. Finscher (Red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Sachteil 9, s. 1238-1284). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter; Stuttgart-Weimar: Metzner.
- Kirby, F. E. 1966. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Schirmer Books.
- Lindner, A. 1923. *Max Reger: Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachfolger.
- Lorenzen, J. 1982. *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Popp, S. en Shigihara, S. 1988. *Max Reger. At the Turning Point to Modernism*. Bonn: Bouvier.
- Popp, S. 1993. *Max Reger Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1. Bonn: Dümmler.
- Reger, E. 1930. *Mein Leben mit und für Max Reger*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Schmid-Lindner, A. 1973. Aus meiner Erinnerungen an Max Reger. In *Ausgewählte Schriften*. Tutzing: Hans Schneider.

- Schreiber, O. 1981. *Max Reger in seinem Konzerten*, Band 1, 2, 3 (Veröffentlichung des Max Reger Institut). Bonn: Dümmler.
- Seibert, K. 1998. Einige Gedanken zu Max Reger und seine Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81. In *Aus der Seelentiefe Dokumenteband*. Bremen: Hochschule für Kunst Bremen (Selbstverlag).
- Sievers, G. 1967. *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Stein, E. 1965. *Arnold Schoenberg Letters* (Vertaal deur Eithne Wilkins en Ernst Kaiser). New York: St. Martin's Press.
- Stein, F. 1939. Max Reger. In *Die grossen Meister der Musik*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Stein, F. 1953. *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Stuckenschmidt, H. 1971. *Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts*, Teil 1. München: Piper Verlag.
- Williamson, J. 2001. Max Reger. In S. Sadie (Red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 21, pp. 92-100). London: Macmillan & Co.
- Wirth, H. 1973. *Max Reger. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt.

Tydskrifte, koerantartikels en resensies

- Brennecke, E. 1922. The Two Reger Legends. *Musical Quarterly*: 396.
- Cossé, P. 1973. Klavierzyklus der Bach-Variationen. *Salzburger Nachrichten*, 19 April: 10.
- Grabner, H. 1956. Max Reger als Lehrer. *Pädagogische Blätter. Lebendige Kunst*, 12/13. Heft: 1-4.

- J. M. W. 1950. Der Nestor der deutscher Pianisten und Komponisten. Gekatalogiseerd onder A5/83, Max Reger Instituut. Karlsruhe: 12.
- Kroher, E. 1987. Schlußwort – Regers Bach-Variationen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (22): 27.
- Lindner, A. 1965. Reger als Klavierspieler. *Das Klavierspiel*, Jahrgang 7 (1): 3-10.
- Reger, M. 1907. Degeneration und Regeneration in der Musik. *Neue Musikzeitung* 29 (3): 49-51.
- Schenker, H. 1926. “Ein Gegenbeispiel: Max Reger op. 81: Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier“. In *Das Meisterwerk in der Musik*, Vol. 2: 171-192.
- Schmid-Lindner, A. 1934. *Max Reger im Gefolge Bachs Mitteilungen der Max Reger Gesellschaft*, 12. Heft: 2-4.
- Schonberg, H. 1973. Nobody Wants to Play Max Reger. *New York Times* (2 December): 15.

Elektroniese bronne

- Popp, S. en Shigihara, S. 1998. *Auf der Suche nach dem Werk*.
Beskikbaar: <http://www.uni-karlsruhe.de/-mri/en/bio/druck.htm/>

Bladmusiek

- Bach, J. S. 1960. *Kantaten zum Sonntag Cantate bis zum Sonntag Exaudi*, Band 12
Kassel-Basel-Londen-New York: Bärenreiter.
- Brahms, J. 1973. *Drei Intermezzi op.117*.
Wenen: Wiener Urtext Edition.
- Liszt, F. 1982. *Klavier-Versionen Eigener Werke*, Band 2. Budapest: Editio Musica.

- Schumann, R. 1984. *Klavierwerke*, Band 4. Geredigeer deur W. Boetticher. (Urtextausgabe). München: Henle Verlag.
- Reger, M. 1904. *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier zu Zwei Hände*, op. 81 (outograaf).
- Reger, M. 1904. *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier zu Zwei Hände*, op. 81 (proefkopie). Leipzig: Lauterbach & Kuhn.
- Reger, M. 1904. *Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier zu Zwei Hände*, op. 81 (finale druk). Leipzig: Lauterbach & Kuhn.
- Reger, M. 1959. *Sämtliche Werke*, Band 10. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Diskografie

- Reger, M. en Schumann, R. 1985. *Schumann Humoreske in B Flat Major, Op. 20, Reger Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach, Op. 81*. Naxos. Pianis Wolf Harden. DDD 8.550469. München. Omslagnotas deur Keith Anderson.



dupreez_variationen_2005

